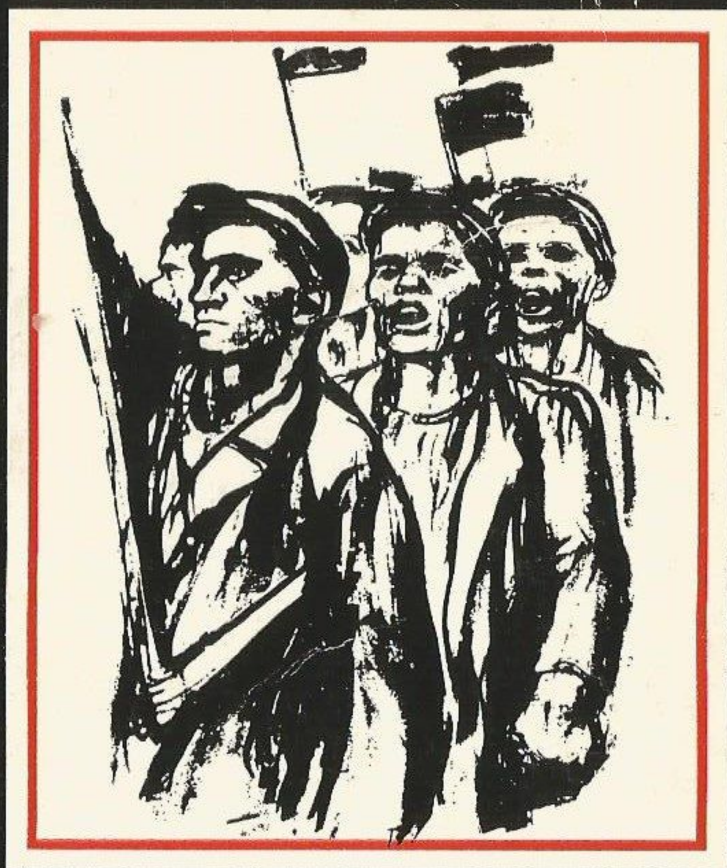
ILPO SAUNIO

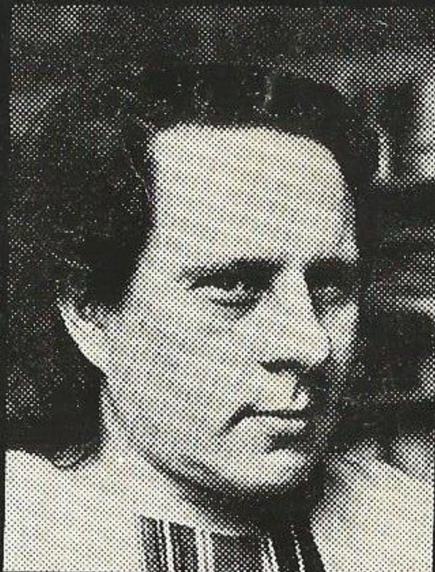
veli sisko kuulet kummat soitot



työväenlaulut eilen ja tänään

KANSANKULTTUURI OY

työväenlaulut eilen ja tänään



Ilpo Saunio, lehdistön ja radion kautta monille tuttu vasemmistolainen musiikkimies, on tarttunut kiinnostavaan aiheeseen, työväenlaulujen historiaan, ja kirjoittanut siitä elävän ja tuoreen kirjan. Hän pyrkii helppotajuisesti selvittämään työväenlaulujen ja niiden lähisukulaisten syntyä ja kehitystä eri maissa, myös Suomessa. Teos kertoo laulujen yhteydestä työväenluokan historiaan ja esittelee myös marxilaista musiikkikäsitystä. Se on aarreaitta kaikille työväenlauluista ja yleensä musiikista kiinnostuneille ja lähde harrastusta avartavan lisäaineiston löytämiseen. Kankurien kapina, Ranskan vallankumous, Pariisin kommuuni, Venäjän vallankumous ja kansalaissodat, Amerikan työläisten taistelut, fasisminvastainen taistelu, Suomen työväenliike ja maailman nykyinen vaihe kansallisine vapautusliikkeineen ja nuorison liikehtimisineen tulevat kirjassa vastaan sykähdyttävinä lauluina, joiden tausta on milloin riemastuttava, milloin syvästi traaginen.

25.00

78.9

ISBN 951-615-073-X

Kansi
Olli Parkkari

Kannen kuva-aihe
Käthe Kollwitz:
Mielenosoitus

ISBN 951-615-073-X

Satakunnan Yhteisvoima Oy Pori — 1974

JOHDANTO

Mitä työväenlaulut ovat? Ankarasti ottaen työväenlaulut voisi määritellä siten kuin tanskalainen tutkija Sven Møller Kristensen teoksessaan Amerikansk litteratur käsittää proletaarisen romaanin: " se voi tarkoittaa 1. että kirjailija on proletaari, 2. että hän kuvaa proletariaatin elämää ja 3. että hänen katsomustapansa on sosialistinen." Työväenlaululle asetettavat ehdot ovat kuitenkin jo luonnostaan laajemmat kuin romaanille asetettavat, sillä työväenlaulu on synnyltään lähempänä suoranaista kansan kulttuuria kuin romaani kansantarua. Jo Marx ja Engels ymmärsivät työväenlaulun käsitteen väljästi, olkoonkin, etteivät he osoittaneet kovin suurta kiinnostusta työväestön omasta keskuudesta nousevan kulttuurin alku-ituihin ja tulevaisuuden näkymiin.

Marx kiinnittää 1844 huomionsa Sleesian kapinallisten kankureiden lauluun Verioikeus, "rohkeaan taistelutunnukseen, jossa köyhälistö iskevästi, terävästi, häikäilemättömästi ja rajusti huutaa julki vastalauseensa yksityisomistukseen perustuvalle yhteiskunnalle". Engels puolestaan vastaa hänelle 1885 tehtyyn tiedusteluun vallankumouksellisesta rahvaanrunoudesta mainiten esimerkkeinä talonpoikaiskapinaan liittyneen tanskalaisen kansanlaulun Herr Tidmanin, Badenin kapinallisten 1848 laulaman Hecker-laulun sekä Lutherin Jumala ompi linnamme -virren vuoden 1525 talonpoikaissodan "marseljeesina". Engels huomauttaa kuitenkin siitä, että menneiden aikojen vallankumoukselliseen runouteen aina liittyy myös ajan joukkoennakkoluuloja, kuten uskonnollista heikkomielisyyttä.

Työväenlaulun määritelmän esikuvaksi voisi ottaa Raoul Palmgrenin kirjassaan Työläiskirjallisuus esittämän analyysimallin, jossa kriteeriksi valitaan vuoron perään luokka-alkuperä ja sosiaalinen asema, työväenluokan elämänkatsomus

ja aatemaailma, työläisaihepiiri sekä sosiaalinen vaikutuskenttä. Työväenlaulujen historiaan sovellettuna tämä merkitsee suunnilleen samankaltaista aihejakoa kuin länsisaksalainen Annemarie Stern esittää kaksi vuotta sitten ilmestyneessä työväenlauluantologiassaan Lieder gegen den Tritt:

a) laulut joissa kuvataan olemassa olevia olosuhteita
b) laulut joissa valitetaan näitä olosuhteita nimittämättä syitä niihin
c) laulut joissa näennäisesti vain valitetaan olosuhteita, mutta joissa jo on havaittavissa enemmän tai vähemmän kätkettyä kritiikkiä hallitsevaa luokkaa kohtaan
d) laulut joissa otetaan hyökkäävästi kantaa sortoa ja hätää, hyväksikäyttäjiä ja riistäjiä vastaan
e) laulut joissa sen lisäksi tuodaan esiin sorretun luokan henkiset ja aineelliset tarpeet sekä kansan tulevaisuuden kuvitelmat
f) laulut joissa ilmaistaan selvästi järjestäytyneen työväestön päämäärät ja vaatimukset.

Annemarie Sternin luettelemiin laulutyyppeihin sisältyvät kätketysti myös laulut, jotka kaikkialla maailmassa ovat syntyneet osana kansojen taistelua itsemääräämisoikeuden ja demokratian puolesta. Tähän ryhmään kuuluvat yhtä hyvin laulut jotka tansanialainen nuorisoryhmä esittää lukutaidottomuuden poistamiseksi, kuin laulut jotka irlantilainen katolilainen tai baskityöläinen esittää kielensä, kulttuurinsa ja taloudellisen koskemattomuutensa puolesta.

Tämä kirja ei pyri olemaan tieteellinen tutkimus, jollaiseen alkusanat saattaisivat viitata. Liioin en yritäkään esitellä työväenlaulujen historiaa koko laajuudessaan, sillä siihen eivät käytettävissä olevat tiedot yksinkertaisesti riitä. Kirjan päämääränä on olla helppotajuinen selvitys työväenlaulujen ja niiden lähisukulaisten synnystä, niiden suhteesta työväenluokan historiaan ja haasteesta, jonka ne porvarilliselle rihkamakulttuurille antavat. Pääpaino on tällöin luonnostaan jouduttu asettamaan alueille, joilta tietoa on ollut suhteellisen helposti saatavana. Lukija saattaa huomata, että esimerkiksi saksalaisen työväenlaulun historiaa on käsitelty melko laajasti, kun taas tiedot esim. Englannin, Ranskan tai Italian työväenliikkeiden lauluperinteestä ovat vähintäänkin niukat. Laulujen suomennoksissa olen pyrkinyt alkutekstin sisällön mahdollisimman tarkkaan välittämiseen, en runomittaisuuteen ja laulettavuuteen.

Suomalaisen työväenlaulun historian kirjoittaminen ei ole myöskään sisältynyt tämän kirjan lähtökohtiin, kirjan jonka tarkoituksena loppujen lopuksi on ollut mahdollisimman nopeasti paikata yksi tähänastisen suomalaisen kustannustoiminnan aukoista. Suomalainen työväenlaulu on yhä tutkimatta manalle menevien ihmisten muistissa, joissakin harvoissa arkistoissa ja pienissä ullakoilla säilytetyissä vahakantisissa vihkoissa. Tämän perinteen taltioiminen ja analysoiminen on kiireellinen tehtävä — siihen ei kuitenkaan ole tällä kertaa ollut mahdollisuuksia. Samoin olisi tutkimus suunnattava siihen suomalaisen kansanmusiikin osaan, jota ei ole osattu laskea työväenlauluksi, mutta joka itse asiassa muodostaa sille edellytyksen ja rinnakkaismuodon. Monet suomalaisista kansanlauluista ovat aihepiiriltään ja elämänkatsomukseltaan proletaarisia — todella monien täytyy olla — ja myös useimmat kansanpelimanneistamme ovat peräisin kansan, proletariaatin riveistä.

Meillä ei ole ollut yhtä ansiokkaita tutkijoita kuin Wolfgang Steinitz ja Inge Lammel Saksan demokraattisessa tasavallassa ja niin huomattavia demokraattisten kansanlaulujen ja työväen taistelulaulujen muistajia kuin berliiniläinen työläinen Herbert Kleye, hänkin Saksan demokraattisessa tasavallassa. Meiltä puuttuu yhä myös valtion ja rahastojen tuki tällaiselle tutkimukselle, ja mikä yhtä haitallista, koulutus tällaiseen tutkimukseen.

Jotta kirja voisi laajentua myös sopivaksi lähteeksi ja harrastuksen lisääjäksi, olen liittänyt kunkin luvun loppuun viitteitä tärkeimmästä kirjallisuudesta ja levytyksistä, olkoonkin että niitä useissa tapauksissa on hyvin vaikea hankkia. Luettelo ei luonnollisesti ole läheskään täydellinen.

Kirjaan on myös liitetty lyhyt esitys marxilaisesta musiikkikäsityksestä, sen pääperiaatteista ja historiasta. Etenkin tässä olen koettanut välttää teoreettista painolastia ja tieteellistä pikkutarkkuutta. Marxilaista estetiikkaa tunteva lukija suonee anteeksi tästä johtuvat oikopolut ja yleistykset, jollaisten vaarana on johtaa ajatukset virstan verran väärään.

Tekijä

TYÖVÄENLAULUN ALKUJUURET

Kun Aatami kynti ja Eeva väänsi värttinää

Kun Aatami kynti
ja Eeva väänsi värttinää,
miss' oli silloin aatelinen suku tää?

Kuten niin moni muukin hyvä asia, työväen laulu alkaa Aatamista ja Eevasta. Yllä oleva säepari on varhaisin tuntemamme laulu, jonka voi ajatella yhdistyvän työväenliikkeeseen. Sen esitti vuonna 1381 saarnassaan yli 20 000 englantilaiselle talonpojalle ja kapinalliselle John Ball. Sinä vuonna oli Englannissa talonpoikaiskapina, jonka tärkein johtaja oli kirvesmies Wat Tyler. Maaorjan poikana hän oli vannonut kaikkien ihmisten vapautta ja tasa-arvoisuutta, ja häneen liittyi useita kirkonmiehiä, mm. John Ball. Ehkäpä tästä johtuu, että vapauden ja tasa-arvon ensimmäiseksi vertauskuvaksi ja iskulauseeksi valittiin juuri Aatamista ja Eevasta kertova säe: näiden, työläisten ja maata viljelevien aikana ei ollut aatelismiehiä, ei sortoa.

Lontoon pormestari, Walworth, murhasi Wat Tylerin Smithfieldissä, minne kuningas oli pyytänyt talonpoikia saapumaan, ja John Ball mestattiin seuraavana vuonna. Säkeet Aatamista ja Eevasta jäivät eloon ja kulkeutuivat 1400-luvulla Hollannin kautta Saksaan, jossa niistä tuli tunnetuin Saksan talonpoikaissodan lauluista. Talonpoikaissodassa oli kysymys varhaisesta porvariston ja feodalismin etujen yhteentörmäyksestä. Vuoden 1500 vaiheilla luonnontieteiden nousu ja siihen liittyvä kaupan laajentuminen ja esikapitalististen tuotantomenetelmien kehittyminen loivat voimakkaan jännityksen kaupunkien porvareiden ja toisaalta kirkon ja aateliston välillä. Jännitystä lisäsivät Lutherin uskonpuhdistus ja runoilija Ulrich von Hüttenin, ajan johtavan humanistin

toiminta, jotka suuntautuivat katolisen kirkon maallista valtaa vastaan.

Sota alkoi jo vuoden 1524 lopulla Sveitsin rajoilta, mutta keskittyi seuraavana vuonna Keski-Saksaan, jossa talonpoikien johtajaksi kohosi Thomas Müntzer. Häneen liittyivät myös muutamat aateliset, kuten Florian Geyer ja Goethen myöhemmin kuuluisassa näytelmässään kuvaama Götz von Berlichingen. Müntzerin talonpoikaisarmeijan löi Mühlhausenissa 14. toukokuuta 1925 Schwabenin liigan komentaja Georg von Truchsess. Thomas Müntzer kidutettiin kuoliaaksi, ja noin 130 000 talonpoikaa ja pienporvaria joutui aateliston koston uhriksi. Vain Itävallassa, jossa kansannousu jatkui vielä seuraavaan vuoteen, talonpoikien vaatimukset saivat aikaan joitakin myönnytyksiä.

Talonpoikaissota on saanut historiassa osakseen huomiota ennen muuta sen takia, että Luther, jonka uskonpuhdistus oikeastaan oli kapinan henkisiä isiä, kääntyi sodan jo alettua aatelisten puolelle ja vaati näitä "lunastamaan, pelastamaan, auttamaan ja armahtamaan ihmisraukkoja". Lutherin, kiihkeällä luonteella varustetun hengenjohtajan, resepti oli tämä: "Sen tähden on nyt iskettävä, kuristettava ja pistettävä kuoliaaksi — salaa ja julkisesti — kuka vain osaa, ja ajateltava, että ei voi olla toista sen myrkyllisempää, vahingollisempaa, saatanallisempaa kuin kapinallinen ihminen; niin kuin lyödään kuoliaaksi hullu koira."[1]

Talonpoikaissota osoitti toisaalta, miten uskonpuhdistus loi edellytykset feodalismin kukistamisyrityksille, toisaalta miten uskonpuhdistus samalla sitoutui nousevan porvariston yhteiskunnallisiin näkemyksiin. Lutherin sotavuonna julkaisemasta kirjoituksesta "Maallisesta esivallasta" käy selvästi ilmi Lutherin evankelisen ajattelun ja talonpoikien esisosialistisen käsityskannan välinen ero. Lutherin käsityksen mukaisesti olisi ensin luotava kristittyjä täynnä oleva maailma, ennen kuin maailmaa ryhdyttäisiin hallitsemaan kristillisesti ja evankeliumin mukaan. Tätä ei ihminen kuitenkaan koskaan tulisi saamaan aikaan, sillä "maailma ja ihmisten enemmistö on ja pysyy epäkristillisenä". "Sen vuoksi kristillinen hallitustapa samanlaisena kaikille ei ole toteutettavissa tässä maailmassa, ei edes yhdessä maassakaan eikä suuren ihmisryhmän keskuudessa."

Talonpoikien virheenä oli ryhtyä luomaan maan päälle

[1] Luther: Riehuvia talonpoikia vastaan, 1525

valtakuntaa, jonka tuli olla vain Jumalan toteutettavissa.

Talonpoikaissodan ajalta tunnetaan sinänsä runsaasti lauluja, joista kuitenkin melkoinen osa on taantumuksellisten nihtien lauluperintöä. Edellä mainittu Englannista periytyvä säe Aatamista ja Eevasta on kuitenkin varmuudella yksi niistä, joita talonpojat lauloivat, ja sen täydennykseksi tehtiin lisää säkeitä. Vuosina 1920—21 siitä lopulta koottiin Saksassa täydellinen työväenlaulu, Wir sind des Geyers schwarze Haufen, joka on kuulunut sekä Saksan porvarillisen laululiikkeen että Ernst Buschin ohjelmistoon. Sävelmän alkuperää ei ole missään ilmoitettu; mikäli se on todella talonpoikaissodan aikainen, mikä tyylillisesti saattaisi olla mahdollista, Wir sind des Geyers schwarze Haufen on kaikkien myöhempien saksalaisten työväenmarssien musiikillinen prototyyppi.

Me olemme Florian Geyerin musta lauma
heija hoho
ja aiomme tyrannit kukistaa
heija hoho
Eespäin mars, käy päälle
sytytä luostarin katolle punainen kukko.

Samoin kuin myöhemmin, työväenliikkeen ollessa monissa maissa kiellettynä, talonpoikaissodan laulut ovat säilyneet luokkaoikeuksien laatimissa kuulustelupöytäkirjoissa ja arkistoissa. Näin on säilynyt mm. Conz Annahans -nimisen talonpoikaisjohtajan vuonna 1526 tekemä ja laulama Das püntisch Liedlein:

Korppikotka[1] on lentänyt pesästään
Schwarzwaldin Hegaussa
ja kasvattanut paljon poikasia
kaikkialla talonpoikien keskuudessa.
Poikaset ryhtyivät kapinaan
Saksan kansakunnassa
ja niillä on oma liittonsa.

Nördlingin oikeusistuimen asiakirjoista saamme tietää, että laukuntekijä Balthasar Glaserin talossa tehtiin ja laulettiin Schwabenin liigaa pilkkaavia ja talonpoikia ylistäviä lauluja ja että samassa talossa tehtiin 31. maaliskuuta päätös

[1] Viittaus Florian Geyeriin

hyökätä kaikkiin luostareihin ja pappiloihin sekä ajaa papit ja munkit kaupungista. Conz Annahans tunnusti oikeudelle, että hän oli todellakin tehnyt mainitun laulun korppikotkasta, mutta että "toiset olivat liittäneet siihen taitamattomia säkeitä", jotka antoivat väärän kuvan laulun sisällöstä. Hän oli edelleen laulanut laulua Glaserin talossa, jolloin Glaser oli antanut joillekin talonpojille merkkejä ryhtyä juopottelemaan. Oikeus kehotti Annahansia täyteen totuuteen luvaten siinä tapauksessa puolustaa onnetonta lauluntekijää Schwabenin liittoa vastaan.

Annahansin laulu levisi erilaisina versioina ympäri Saksaa alkuperäisen jäädessä kaupungin herrojen vihastuksen ansiosta säilymään jälkipolville oikeuden arkistossa.

Vihreiden metsien miehistä pasifisteihin

Englannin ja Saksan talonpoikaiskapinat olivat ensimmäisiä järjestäytyneitä yrityksiä murtaa keskiajan feodalismi ja raivata siten alaa syntyvälle porvarivallalle. Kuten myöhemmille utopioille, niille oli ominaista idealistinen, osittain kristillinen vapaus- ja tasa-arvokäsite, mikä ei suinkaan estänyt Friedrich Engelsiä paljon myöhemmin kutsumasta Saksan talonpoikaissodan sankareita henkilöiksi, jotka voidaan asettaa muiden maiden vallankumousten parhaiden miesten rinnalle.

Sama koskee eräitä kansanballadien henkilöitä jo ennen talonpoikaiskapinoita. Englannin kansansankareista ei kukaan ole saavuttanut Robin Hoodin mainetta. Perimätiedon mukaan tämä Sherwoodin metsien iloinen jousimies syntyi vuonna 1160 Nottinghamin kreivikunnassa ja kuoli melko vanhana, vuonna 1247. Historiallisesti pätevää lähdettä Robin Hoodin elämän tutkimiseksi ei kuitenkaan ole olemassa, ja on luultavaa, että hän oli yksinkertaisesti saksilainen aatelismies, joka kävi guerilla-sotaa hallitsevia normanneja vastaan. Kuningaskysymyksessä hän asettui Rikhard Leijonamielen kannalle valtaistuimelle himoavaa Juhanaa, myöhempää Maatonta vastaan. Kansanballadit ovat kuitenkin yhtä mieltä siitä, että hänen sodankäyntinsä suuntautui rikkaita vastaan, ja tämän vuoksi Robin Hoodista — olipa hän sitten historiallinen henkilö tai ei — on tullut tyypillinen kansantaruston myytti, jolla on vaikutuksensa varhaiseen työväenlauluun asti.

Myytti lainsuojattomasta, joka asettuu köyhien puolelle rikkaita vastaan, ilmestyy seuraavan kerran esiin 1300-luvun Saksassa, jossa kuuluisan rosvoritarin Epp von Gallingenin tiedetään eläneen. Englantilaisen esikuvansa tavoin hän ryösti rikkailta ja jakoi köyhille, mutta lisäksi "musta ritari" oli liitossa paholaisen kanssa. Teloituksensa Nürnbergin linnavuorella, Saksan keisarilinnassa, hän onnistui ihmeellisellä tavalla välttämään, mutta 2. toukokuuta 1381 — samana vuonna kun englantilainen talonpoikaisjohtaja Wat Tyler murhattiin — hänet lopulta tavoitti teilausratas Oberpfalzin Neumarkt-torilla.

Robin Hood-myyttiä voidaan seurata aina 1880-luvun Yhdysvaltoihin, jonka kansanlaulajat kuvaavat huhtikuussa 1882 ammuttua missourilaista junanryöstäjää Jesse Jamesia

> ... miehenä, köyhien ystävänä,
> joka ei voinut kestää ihmisen tuskaa
> joka ryösti rikkailta ja antoi köyhille,
> jolla on käsi, ja sydän, ja aivot.

Miten voimakkaasti kansanballadit todellakin asettautuivat kansan puolelle feodalismia ja sortovaltaa vastaan, käy ymmärrettäväksi kun tiedetään ne toimenpiteet, joihin virkavalta useassa maassa ryhtyi kierteleviä laulajia vastaan. Vuonna 1579 tiedetään kahden miehen tulleen hirtetyksi Skotlannissa heidän kirjoitettuaan satiirisia balladeja, jotka oli tähdätty Mortonin kreiviä vastaan. Tsaarin Venäjällä ryhdyttiin 1600-luvulta alkaen vainoamaan markkinoiden pelimanneja ja klovneja, joita kutsuttiin skomoroheiksi. Heidän guslin ja sittemmin domran säestyksellä esittämänsä laulut olivat usein virkavaltaa vastaan tähdättyjä satiireja. Skomorohit joutuivat pakenemaan lauluineen pohjoiseen, Vienanmeren seuduille, ja tästä johtuu, että myös alun perin Kievin alueella syntyneet sankarilaulut, bylinat, on löydetty kokonaan toiselta alueelta kuin missä ne ovat syntyneet. Tsaarin lainsäätäjät kielsivät samalla myös skomorohien suosituimman soittimen domran, jota vasta lokakuun vallankumouksen jälkeisinä vuosina ryhdyttiin jälleen rakentamaan kansanmusiikkisoittimeksi.

Katsomukseltaan demokraattisten kansanlaulujen aiheena eivät suinkaan aina olleet pelkästään tarunomaiset sankarit.

Wolfgang Steinitz, demokraattisen kansanlauluperinteen merkittävä tutkija, luettelee useita kansanlaulujen muotoja, joissa kuvataan alhaison ja käsityöläisten elinolosuhteita. Vanhaan kyläyhteisöön liittyvissä lauluissa tasa-arvoisuusihanteet ilmaistiin usein säkein, jotka kertoivat köyhän ja rikkaan välisestä rakkaudesta. Mutta yhtä usein saattoi sattua, että köyhä kylän tyttö kehotti rikasta talollisen poikaa hakemaan itselleen mieluummin rahaa, josta tämän vanhemmatkin pitäisivät enemmän. Kaupunkien pikkuporvarit ja käsityöläiskisällit laativat 1500-luvulta lähtien balladeja feodaaliaatelistoa ja patriiseja vastaan:

Kun rikkaalla on taaleri
hän kuluttaa sen itse.
Kun köyhällä on penni
hän jakaa sen kanssani.

Kuuluisimmaksi on tullut laulu Hampurin kisällikapinasta. Se syntyi vuoden 1800 paikkeilla ja on elänyt meidän päiviimme asti kirvesmiesten ja muurarien keskuudessa. Ei tiedetä, mihin historialliseen tapahtumaan laulu viittaa, mutta kysymys lienee ollut merkittävästä työtaisteluvoitosta. Kuuden viikon kapinan jälkeen kisällejä vastassa oli 18 000 porvaria ja sotilasta, joiden kuitenkin oli annettava periksi nokikolareiden aktiivisen ja taisteluvalmiin solidaarisuuden ansiosta:

Nokikolarit tulivat joukoittain
nousivat katoille valmiina pommitukseen.
Nokikolarit huusivat:
kisällit, sanokaa vain sana,
olemme jo valmiina heittämään.

Vaeltavat kisällit toimivat kansanlaulajien tavoin satiirien ja vallankumouksellisten ajatusten levittäjinä. Seuraava saksalainen kisällilaulu lienee syntynyt Ranskan vallankumouksen innoittamana:

Olemme nähneet keisareita ja kuninkaita,
he kantavat kultaisia kruunuja mutta joutuvat väistymään.
Sillä ei rikkaus tee onnelliseksi.
Tyytyväisyys tekee rikkaaksi.
Me kaikki olemme veljiä,
me kaikki olemme samanarvoisia.

Käsityöläiskisällien vallankumouksellinen toiminta heijastuu selvänä 1800-luvun ensimmäisen vuosikymmenen poliisiraporteista. Saksissa takavarikoitiinkin joulukuussa 1810 kaikkien kisällikuntien ja kauppojen omaisuus ja kisälliyhdistykset lakkautettiin.

Varsinaiset työläisten laulut syntyivät sitä mukaa kuin työmenetelmät kehittyivät. Spinning Jennyn, kehruukoneen keksiminen synnytti Englannin suuren tekstiiliteollisuuden ja myös tekstiiliteollisuuden laulut. Syntyi kokonaan oma kansanlaulujen ryhmänsä, teollisuuslaulut, industrial songs. Suurimmalta osin ne olivat niiden työläisten lauluja, jotka eivät olleet kiinnostuneet politiikasta tai vallankaappauksesta. Tekstiiliteollisuutta pitempi traditio oli kaivosteollisuudella niin Englannissa kuin Saksassa ja Böömissä. Suola- ja hiilikaivoksissa on laulettu ilmeisesti niin kauan kuin kaivoksia on ollut, sillä ensimmäinen Saksan kaivostyöläisten laulukirja, Bergreihen — Vuorisäkeitä — ilmestyi jo 1531, kirjapainotaidon varhaisaikoina. Kaivostyöläisillä oli myös omia soitinyhtyeitään, ja esim. Mozart jäljitteli sävellyksessään Bergmannsmusik Salzburgin kaivostyöläisten yhtyeen soittotapaa.

Työväenlaulujen edeltäjiä olivat myös painetut arkkiveisut, joita Englannissa tehtiin runsaasti 1600-luvulta lähtien. Päivinä jolloin ei vielä ollut televisiota, radiota ja sanomalehtiä, nämä ns. broadside-balladit auttoivat muokkaamaan yleistä mielipidettä. Niiden tekijät olivat aikansa poliittisia kommentaattoreita, journalisteja ja kuplettilaulajia. 1900-luvun työväenlaulujen maailmaan siirrettynä Lontoon broadside-balladit vastasivat suomalaisille 50-luvun kisälliryhmille tyypillistä uutiskatsausta tai nuoren Neuvostoliiton agitprop-ryhmien lukutaidottomuudesta lähtöisin saanutta "elävä sanomalehti"-ideaa. Mutta arkkiveisuja tekivät luonnollisesti ne, joilla oli kirjapainot käytössään, ja niinpä suoranaisten työväenlaulujen sijasta Lontoossa harrastettiin ehkä hieman intellektuellimpia ajansatiirin muotoja. Joka tapauksessa arkkiveisut olivat kansan suosiossa, ja viranomaiset pelkäsivät niitä kovasti. Aiemmin mainitut Edinburghissa vuonna 1579 hirtetyt kaksi miestä, koulumestari William Turnbull ja notaari William Scot, runoilivat satiiriset balladinsa juuri arkkiveisuiksi. Saman vuoden lokakuussa laadittiin laki sekä kerjäläisiä että "sairaita jotka teeskentelevät hullua ja bardia" vastaan. Bardeiksi luettiin kaikki minstrelit, lauluntekijät ja jutunkertojat, jotka eivät olleet parlamentin tai suurten lin-

nojen palveluksessa.

Porvarillisen kulttuurin vastapainoksi syntyi myös suuri joukko ns. balladi-oopperoita, joista kuuluisin on John Gayn ja J. Chr. Pepuschin Kerjäläisooppera, The Beggar's Opera, vuodelta 1728. Teos pyrki satiirisesti vastustamaan hallitusta, englantilaista yhteiskuntaa ja italialaista oopperaa, ja sen varkaiden, huorien ja lahjottujen poliisimiesten parissa tapahtuva juoni otettiin piristävänä vaihteluna vastaan iänikuisten antiikin tragedioiden vastapainona. Oopperaan kriittisesti suhtautuminen ei siis ole mikään tämän päivän ilmiö, ja tässä tapauksessa kansanlaulusta voimansa ammentavalla muotiliikkeellä oli osoitettavanaan konkreettisia tuloksiakin: Kerjäläisoopperan menestys oli viedä vararikkoon Händelin korkealentoisen italialaisoopperan.

Yhtä kaikki, myös varsinaisen oopperan alueella osattiin Englannissa ottaa asioihin kantaa, ja vähän aikaisemmin, vuonna 1658 siellä oli julkaistu ooppera nimeltä Espanjalaisten julmuudet Perussa. Tämä ooppera lienee ensimmäinen antikolonialistinen taideteos, joskin sen syntysyyksi voi hyvällä syyllä arvella englantilaisten melkoisen kaunan espanjalaisten päästyä käsiksi Etelä-Amerikan eldoradoihin.

1600- ja 1700-luvulla syntyivät myös ensimmäiset pasifistiset laulut. Niiden kehtona oli 30-vuotinen sota 1618—48, jossa tunnustuksellinen jakautuma kärjisti varsinaisesti Euroopan suurvalta-asemista käytyä taistelua. Kaupunkien käsityöläiset ja maaseudun talonpojat joutuivat kantamaan päätaakan tässä ihmiskunnan yhdessä verisimmässä sodassa, ja suurvaltojen armeijoiden suorittama riisto ja sorto johtivatkin useisiin paikallisiin talonpoikien nousuihin, joista on säilynyt lauluja. Useimmissa tapauksissa lauluja kuitenkin leimasi melankolia ja paremman ajan toivo, jossa luonnonvoimat saivat symbolisen merkityksensä. Seuraava kehtolaulu on 30-vuotisen sodan vuosilta:

Nuku lapseni, on nukkuma-aika
on myös kuoleman aika.
Kun kasvat suureksi
kuulet rumpujen värväävän sinua.
Kuule äitisi neuvoa,
mene rumpujen perässä.
Jos kuolet taistelussa,
sotilaat eivät enää ahdista sinua.
Nuku, lapseni, nuku.

Melkoinen joukko lauluja tuli tunnetuksi talvenpelotuslauluina. Niissä esitettiin talvi olkinukkena, joka lopuksi poltettiin. Tätä symbolia käytettiin poliittisena protestina: olkinukke maskeerattiin tunnetun ruhtinaan tai kirkonmiehen näköiseksi. Seuraava laulu on peräisin Johannes Werlinin laulukirjasta v:lta 1646.

Ah katkera talvi, miten kylmä olet!
Olet riisunut lehvistä vihreän metsän,
olet lakastuttanut nummen kukat.
Kirjavat kukat ovat kellastuneet
paennut on rouva satakieli.
Satakieli on lentänyt piiloon,
milloin se jälleen laulanee?

Myös kukkien nimiä saatettiin käyttää salaamaan laulun poliittista luonnetta:

Varo itseäsi kauniilta kukilta
varo jaloa narsissia
varo Englannin esikkoa
varo kaunista hyasinttia
varo turkinkimppua
varo sellaisia kukkia.

Varsinaiset sodanvastaiset laulut syntyivät sotilaiden keskuudessa, jotka olivat kyllästyneet vereen ja kuolemaan. Aina vuoteen 1635 saakka on voitu seurata erästä oppositioon asettuneiden saksalaisten sotilaiden laulua, jolla on ollut suuri merkitys demokraattisesti suuntautuneiden sotilaslaulujen kehityksessä:

Kun ensimmäiselle pataljoonalle kävi näin:
toinen toisensa näki vuorollaan kaatuvan
niin huusimme tuskasta ja hädästä:
paras toverini on ammuttu kuoliaaksi.

Ja kun rauha kerran tulee, mihin me käännymme?
Terveys on mennyt, voimat ovat poissa.
Silloin voidaan vain sanoa: lintu ilman pesää,
veli ottakoon kerjuusäkkinsä, sotilas olet ollut.

Laulua laulettiin vielä ensimmäisessä maailmansodassa, eikä sen loppusäe ollut lainkaan menettänyt ajankohtaisuut-

taan. Johannes Koepp-niminen entinen sotilas kertoi Wolfgang Steinitzille kuulleensa laulun länsirintamalla 1916, jolloin sen loppusäe oli antanut hänelle paljon ajattelemisen aihetta.

Ensimmäisessä maailmansodassa eniten laulettuja pasifistisia lauluja oli Ich bin Soldat, doch bin ich es nicht gerne, jonka historia on lyhyempi. Kysymys on ilmeisesti Saksan sosialistisessa liikkeessä 1800-luvun puolivälissä syntyneestä tekstistä, jolle heinäkuussa 1870 puhjennut saksalais-ranskalainen sota antoi ajankohtaisuutta ja siivet:

Olen sotilas mutta en mielelläni,
sotilaaksi tullessani mieltäni ei kysytty.
Minun oli lähdettävä, sisään kasarmiin,
minut vangittiin kuin villipeto.

Ylös, marssikaamme kotimaahan
vapauttamaan kansamme tyranneista.
Sillä vain tyrannit käyvät sotaa,
itse haluan olla vapauden sotilas!

Laulun julkaisivat ensimmäisen kerran August Bebel ja Wilhelm Liebknecht Volksstaat-lehdessään. Bebel ja Liebknecht olivat Pohjois-Saksan valtiopäivien sosialidemokraattisina valtuutettuina samaan aikaan osoittaneet sodan saaman imperialistisen luonteen. Marraskuussa valtionsyyttäjä vangitsi eripainoksen valmistaneen kirjanpainajan sekä erään muusikon ja asetti heidät syytteeseen valtiopetoksesta. Laulu otettiin sittemmin työväenliikkeen laulukirjoihin aina Sveitsiä ja Englantia myöten. Weimarin tasavallassa se hävisi laulukirjoista, koska yleistä asevelvollisuutta ei enää ollut, mutta laululle keksittiin uusi, jokseenkin erikoinen käyttö. Työläiset lauloivat sitä tansseissa Noske-sotilaiden ilmestyessä sisään, mikä pakotti sotilaat piankin luopumaan työläistytöistä tanssitovereina.

KIRJALLISUUTTA

Wolfgang Steinitz: Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten. Akademie Verlag Berlin 1973. Lyhennetty kansanpainos 1962 ilmestyneestä 2-osaisesta tieteellisestä tutkimuksesta, jolla on klassikon asema demokraattisten kansanlaulujen tutkimuksessa.

Annemarie Stern: Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus fünf Jahrhunderten. Asso Verlag Oberhausen 1972. Laaja lauluantologia, joka käsittää koko työväenlaulujen kentän. Nuotinnokset ja historiaviitteet.

ÄÄNILEVYJÄ

Early German Ballads. Sung by Wolfgang Roth, with Lute accompaniment. Folkways FH 3071. Kokoelma Saksan 1900-luvun alun laululiikkeen suosimia kansanlauluja, joiden alkuperä ei aina ole autenttinen eikä demokraattinen.

Ernst Busch. Bauernkrieg 1525. Weberaufstand 1844. Rote Reihe 1. Aurora 585 039. Ensimmäinen osa Ernst Buschin aloittamaa laajaa työväenlaulujen antologiaa äänilevyllä.

Broadside ballads (London 1600–1700). Volume 2: Female frollicks and Politicke. Sung by Ewan MacColl. Folkways FW 3044. Sisältää Jaakko II:ta vastaan suunnatun pilkkalaulun.

Colin Wilkie & Shirley Hart: Morning. Pläne S 88 107. Sisältää tunnetun englantilaisen folkduon modernit sävellykset Wat Tylerin ja Epp von Gallingenin legendoista.

PORVARISKUMOUKSISTA KOMMUUNIIN

Ah! Ça ira

Minään aikakautena ei ole laulettu niin paljon kuin Ranskan vallankumouksessa 1789—1795. Ei ollut aihetta, josta ei olisi syntynyt myös laulua. " Ja nämä laulut kuvastivat kansan todellista estetiikkaa", kirjoittaa saksalainen Ranskan vallankumouksen laulujen tuntija ja tutkija Gerd Semmer. Melodiat olivat vanhoja tuttuja; ne olivat kahden vuosisadan ajalta, yhteensä noin 270 eri sävelmää, joihin jatkuvasti kirjoitettiin uusia tekstejä. Ne olivat kansanlauluja, rakkauslauluja, koraaleja, paimenlauluja, katulauluja, tansseja ja etenkin teatterilauluja. Pidetyimmät painettiin, ja niitä myytiin lentolehtisinä. Kaikkiaan 2200 tekstiä on säilynyt jälkimaailmalle. Uusia lauluja sävellettiin ehkä 150, ja niistä tunnetuimmat olivat Marseljeesi ja Lähtölaulu (Chant du départ), myöhemmin myös Herää kansa (Réveil du peuple).

Olemukseltaan Ranskan vallankumous oli luonnollisesti porvarillinen. Se ei kuitenkaan, kuten yleisesti ajatellaan, ollut ensimmäinen onnistunut porvarillinen vallankumous. Wilhelm Oranialaisen onnistui vuodesta 1581 alkaen vapauttaa Alankomaiden pohjoiset maakunnat espanjalaisvallasta, mikä sai lopullisen vahvistuksensa Westfalenin rauhassa 1648. Näiden lähes 70 sotavuoden aikana Alankomaissa syntyi runsaasti ns. geusi-lauluja; geusi-nimen ottivat itselleen alankomaalaiset vapaustaistelijat, Brysseliin kokoontuneet 400 aatelismiestä, kuulemansa pilkkasanan johdosta. Tämä ranskalainen sana merkitsi kerjäläistä. Alankomaiden vapaussodassa porvaristo saavutti ensimmäisen merkittävän voittonsa, jota myöhemmin seurasi Englannin ns. mainio vallankumous.

Laulujen kannalta Alankomaiden vapaustaistelu oli näistä kahdesta tärkeämpi. Tyylillisesti geusi-laulut liittyivät samanaikaiseen 30-vuotiseen sotaan, ja tämän mukaisesti niissä il-

menee toisaalta rumpujen pärinän saattama kapinallisuus ja kostonhenki, toisaalta luonnonsymboliikkaan yhdistynyt painajaismainen melankolia:

Saapuu synkkä pilvi
pilvestä tihkuu sade.
Jos et aurinkoni, ala paistaa
lakastuu vihreä metsä.
Ja kaikki väsyneet kukat
saavat väsyneen kuoleman.

Pariisin taistelulaulut olivat luonteeltaan toisenlaisia: hyökkääviä ja ironisia, kuten katulaulajat ja teatterien kuplettinikkarit, ironisia vielä päiden putoillessa giljotiinissa. Kuuluisaa vallankumouslaulua La Carmagnole ei vain laulettu, vaan myös tanssittiin sekä tanssiaisissa että piirissä giljotiinin ympärillä.

Vallankumouksen ensimmäiseksi suureksi iskelmäksi tuli Ça ira:

Ah! Ça ira, ça ira, ça ira
laulaa kansa tänä päivänä:
Ah! Ça ira, ça ira, ça ira
eespäin yli teurastajien.
Vihollisemme ovat ymmällään
me laulamme halleluja.
Pierrot ja Margot lyhtypylvääseen,
ripustakaa aateliset roikkumaan.
Kun kaikki riippuvat, eespäin mars,
aatelisia lapiolla perseeseen.
Ah! Ça ira, ça ira, ça ira.

Ça iran melodia oli peräisin eräästä Bécourtin elegantista kontratanssista[1] nimeltään Carillon national. Aatelistanssin melodia oli hyvin nopea, joten sitä oli vaikea laulaa, mutta eräs katulaulaja nimeltään Ladré teki siihen kuitenkin sanat. Näissä jokseenkin kohtuullisissa säkeissä ei vielä toivottu aatelisia lyhtypylvääseen. Ladrén sanoilla Pariisin työläiset lauloivat Ça iraa ryhtyessään Bastiljin valtauksen ensimmäisenä vuosipäivänä, 14. heinäkuuta 1790, järjestämään Mars-kentällä suurta kansanjuhlaa. Konservatiivinen kaupun-

[1] Alun perin engl. country dance, maalaistanssi

ginhallitus sabotoi valmisteluja, jolloin esikaupunkilaiset ryhtyivät itse töihin lapioineen ja hakkuineen, viireineen ja lauluineen. Sadekuurot eivät viilentäneet heidän intoaan. Joku läsnäolevista viritti melodiaan uuden laulun, joka oli täysin tilanteen inspiroima:

Ah! Ça ira, ça ira, ça ira
sateesta ja aristokraateista piittaamatta
Ah! Ça ira, ça ira, ça ira
kastumme mutta päätämme työmme.

Pian lauluun liitettiin kertosäe "aateliset lyhtypylvääseen" ja melodia levisi ympäri Pariisia mitä erilaisimpina versioina. Kansalliskaartin päällikkö ja Yhdysvaltain vapaussodan sankari, markiisi Lafayette teetti siitä salonkikelpoisen version ja Ça irasta tuli uuden kansakunnan ensimmäinen kansallislaulu.

Kuten poliittisten laulujen historiassa siihen aikaan ja pitkään myöhemminkin oli tapana, vastustajat omaksuivat toistensa parhaat sävelmät. Ça iran provokoivia rytmejä kuulivat myös englantilaiset. Englantilainen 14. rykmentti soitti sitä Famarsin taistelussa 1793 eversti Wellbore Ellisin käskystä, jotta vihollinen lyötäisiin "sen omalla kirotulla sävelmällä". Ça ira jäi Irlannissa elämään jig-tanssina nimellä The Downfall of Paris (Pariisin kukistuminen), ja Uuden Englannin fife-and-drum -orkesterit Yhdysvalloissa soittavat sitä tiettävästi yhä tänä päivänä.

Kevättalvella 1792 Euroopan feodaalivallat varustautuivat lyömään vallankumouksen joukot. Valtaa pitävät girondistit halusivat ehättää edelle ja julistivat 20. huhtikuuta sodan. Vain viisi päivää myöhemmin Strasbourgiin komennettu 32-vuotias insinöörikapteeni Claude Joseph Rouget de l'Isle kirjoitti ja sävelsi marssin, jonka hän nimesi Reinin armeijan taistelulauluksi ja omisti Ranskan Reinin armeijan komentajalle, marsalkka Luknerille. Laulu oli tilaustyö; Rouget de l'Isle tunnettiin entuudestaan lahjakkaana harrastajamuusikkona. Hän oli myös intomielinen kuningasvallan kannattaja.

Laulu julkaistiin sekä Strasbourgissa että Pariisissa, ja siitä tuli heti suosittu. Heinäkuussa sitä laulettiin eräässä jakobiinijuhlassa marseillelaisen vapaaehtoispataljoonan lähtiessä kohti Pariisia. Pataljoona lauloi sitä koko marssinsa ajan ja myös Pariisissa liittyessään elokuun 10:ntenä Tuileries-palatsin valtaukseen. Tästä lähin marssin nimeksi tuli Marseljeesi, La Marseillaise.

Marseljeesin sanoilla ei luonnollisestikaan ollut mitään tekemistä vallankumouksen kanssa. Sanatarkasti suomennettuna se alkaa seuraavasti:

Eespäin lapset isänmaan
kunnian päivä on tullut.
Nouskaa tyranniaa vastaan,
verinen lippu on kohotettu.
Kuuletteko taistelukentillä
julmien sotilaiden karjunnan?
He hyökkäävät riveihimme
teurastavat lapsemme, puolisomme.
Aseisiin, Kansalaiset!
Pataljoonienne riveihin!
Marssikaamme, marssikaamme!
Saastainen veri kastelkoon peltomme.

Tyrannit joita vastaan Rouget de l'Isle suuntasi laulunsa, olivat Preussin ruhtinaita, ja julmilla, karjuvilla sotilailla hän tarkoitti Preussin armeijaa. Vallankumouksellinen porvaristo tulkitsi kuitenkin sanat omalla tavallaan, ja senaikaisten raporttien mukaan Marseljeesi teki tavattoman voimakkaan vaikutuksen, missä tahansa sitä laulettiinkin. Heinäkuun 15 päivänä 1795 Marseljeesi julistettiin Ranskan tasavallan viralliseksi kansallislauluksi.

Yksi historian merkillisyyksiä on, että Marseljeesin luoja oli vähällä kuningasmielisyytensä takia menettää päänsä giljotiinissa. Hänet erotettiin armeijasta ja vangittiin, mutta vuonna 1794 hänen onnistui päästä jälleen virkaansa. Kesällä 1830 Pariisin työläiset löysivät laulun uudelleen noustessaan taantumuksellista Kaarle X:tä vastaan ja asettaessaan Louis Philippen valtaistuimelle. Kiitokseksi Louis myönsi Rouget de l'Islelle valtioneläkkeen. Marseljeesin luojan kuoltua 1836 joukoittain teollisuustyöläisiä käveli paljastetuin päin hänen hautajaissaatossaan. Työväenluokan käyttöön Marseljeesin melodia tuli kuitenkin vasta vuoden 1848 vallankumouksen yhteydessä, jolloin siihen Saksassa kirjoitettiin uudet, työväenhenkiset sanat.

Preussin ja Itävallan armeijoiden ylitettyä Reinin Braunschweigin herttua uhkasi Pariisia "vertaansa vailla olevalla kostolla". Marseillesta ja Brestistä kotoisin olevien 20 000

miehen halutessa puolustaa Pariisia kuningas esitti puolustusta vastaan vetonsa ja aiheutti täten jakobiinien kapinan. Elokuun 10:ntenä 1792 sansculotit hyökkäsivät Tuileriesin palatsiin ja sulkivat kuningasperheen Temppelitorniin, vanhaan temppeliherrain linnoitukseen. Kuningas ja kuningatar saivat kansalta pilkkanimen Monsieur ja Madam Veto. Tästä tapahtumasta kertoo kuuluisa balladi La Carmagnole, alkuperältään savoijilainen kansansävelmä:

Madam Veto lupasi teurastaa Pariisin.
Isku ei osunut
kiitos paukuttelumme.
Tanssikaa carmagnolea,
vinguttakaa sen säveltä,
tanssikaa carmagnolea,
eläköön kanuunoiden sävel.

Vallankumouksen laulut eivät olleet vain taistelulauluja. Vuodesta 1793 tuli sansculottien vuosi. Tammikuun 21 päivänä kuningas, kansalainen Ludvig Capet, mestattiin Tuileriesin puistossa. Normandialainen tyttö Charlotte Corday murhasi tappoluetteloita valmistelleen Maratin. Kaikkialle syntyi jakobiiniklubeja ja vallankumousoikeuksia. Lyonin rikkaiden kauppiaiden kapinayritys kukistettiin verisesti ja konventin komissaari esiintyi kuin itämainen despootti. Notre Damen kirkossa alettiin palvoa ihmisjärkeä. Ajanlasku muutettiin alkamaan tasavallan ensimmäisestä päivästä. Giljotiini toimi. Tuntematon katulaulaja sepitti vuodelta 1762 peräisin olevaan rakkauslauluun uudet sanat, rakkaudentunnustuksen giljotiinille:

Lempeä giljotiini
loistaa taianomaisesti,
lumoaa makein ilmein
ylhäiset ja alhaiset.
Entä sitten,
mitäpä pahaa siinä olisi.

Teatteri oli ajan lemmikki. Yleisö lauloi mukana ja heitteli näyttämölle lappuja, joissa oli uusien laulujen sanoja, tarttui tapahtumien kulkuun ja tunsi olevansa kotonaan. Yksi tunnetuimmista teatterimiehistä oli Beffroi de Reigny, joka vuonna 1790 selvitteli seuraavaan tyyliin teatteriyleisölle miksi

ja miten tämä oli tehnyt vallankumouksensa. Laulun sävelmä oli peräisin näytelmästä, jolla oli teatterimiesten vallankumouksellista mielenlaatua oivasti kuvaava nimi "Nikodemus kuussa eli rauhanomainen vallankumous". Uusien sanojen taustaan antaa valaistusta tieto, että Pariisin kaupunginhallitus oli samaan aikaan tehnyt päätöksen, jonka mukaan vehnästä ja rukiista tuli leipoa vain yhdenlaista leipää, tasaarvoisuuden leipää.

On vain yksi porvareiden luokka
ja työpaikat, kunnia,
hyvinvointi, kurjuus,
ilo ja suru
ovat yhteisiä.
Osoitamme teille että tasavallassa
tarvitsee hyvän saavuttamiseksi
olla vain yhtä luokkaa.

Kankurit kapinassa

Wienin kongressissa 1814—15 oli määritelty uuden Euroopan, uuden taantumuksellisen ja uusfeodaalisen Euroopan olot. Mekaanisten kutomakoneiden, höyrykoneiden ja uusien rautateollisuuden kemiallisten menetelmien avulla teollisuusporvariston eteen nousi ennen aavistamattomia taloudellisia näkymiä. Laajenevan talouselämän tiellä oli ainoastaan aateliston keinotekoisesti ylläpidetty mahti. Tämä valta huipentui Ranskan kuninkaan Kaarle X:n itselleen valtaamassa asemassa ja heinäkuun 1830 omavaltaisissa asetuksissa, jotka laukaisivat vallankumouksen Pariisissa. Vuoden 1789 tapahtumat toistuivat mutta pienemmässä mitassa, ja kaduilla laulettiin jälleen. Suosikkisävelmä oli tällä kertaa kotoisin Saksasta: Ein Schifflein sah' ich fahren. Saksalaiset vapaaehtoiset olivat laulaneet sitä Yhdysvaltain itsenäisyystaistelussa, ja siitä tuli nyt heinäkuun vallankumouksen iskelmä nimeltä La Parisienne. Samaan aikaan Kaarle X oli kansan suosiota saavuttaakseen päättänyt valloittaa Algerian, ja muukalaislegioonan tiedetään laulaneen tätä sävelmää noustessaan maihin Oranissa helmikuussa 1831.

Heinäkuun vallankumouksen mainingit levisivät ympäri Eurooppaa, ennen kaikkea Belgiaan, joka irrottautui Hollan-

nista, ja Puolaan, jonka kapinan Nikolai I kukisti verisesti vuoden kestäneiden taisteluiden jälkeen. Varsovan vallankumouksen musiikillisina muistomerkkeinä ovat eräät Chopinin pianosävellykset (Vallankumousetydi) ja Kansa lähti taisteluun -niminen melodialtaan iskevä marssi, jota myös venäläiset vallankumoukselliset oppivat laulamaan ja esittivät sekä vuonna 1905 että 1917. Vuonna 1922 nuori runoilija Aleksandr Bezymenski teki siihen Komsomolia varten uudet sanat, ja laulu tuli tunnetuksi nimellä Kronstadtin matruusit (tai Punalaivaston marssi).

Heinäkuun vallankumous oli isku ruhtinas Metternichin taantumuksellista järjestelmää vastaan, joka tämän jälkeen pysyi pystyssä ainoastaan Preussissa, Itävallassa ja Italiassa. Vallankumouksellinen paine suuntautui tämän jälkeen Saksan pikkuruhtinaita vastaan, ja Braunschweigin herttuan Karlin täytyi jo syyskuussa 1830 paeta maastaan. Tästä paosta tehtiin useita arkkiveisun luonteisia lauluversioita, joiden sävelmä ei ole säilynyt:

Herttua pellolle, tiehensä
emme tarvitse tyranneja
huorineen.

Suunnilleen samaan aikaan syntyi kuuluisa laulu Fürsten, zum Land hinaus, jonka kaikkiaan 26 säkeistössä potkittiin vuoron perään pellolle kukin Saksan ruhtinaista:

Wilhelm rakastaa kansanmurhaa
Wilhelm ulos Preussista
lyökää sitä koiraa.

Baijeri aseisiin!
Ludwigista ei ole mihinkään
eroon Ludwigista.

Ruhtinaat pellolle -laulu sai tuttuun tapaan kuuluisuutta oikeusjutun muodossa. Jenassa lakia lukeva alasaksilainen kirjailija Fritz Reuter otti ylioppilasyhdistys Germanian jäsenenä osaa joihinkin mielenosoituksiin, ja vuonna 1833 hänet vangittiin ja tuomittiin valtiopetoksen valmistelusta kuolemaan. Syytekirjelmässä todettiin, että Reuter oli tovereineen kapakassa ja kadulla laulanut innostuneesti kyseistä laulua, ja tämän hän myös tunnusti Berliinin kuulustelu-

vankilaan tuotuna. Vain Preussin kuningasta pilkkaavaa säkeistöä hän ei tunnustanut tuntevansa — muusta häntä ei ehkä olisi Berliinissä voitukaan tuomita. Niin sanotussa kuninkaallisessa armossaan Friedrich Wilhelm IV kuitenkin armahti tulevan kirjailijan elinkautiseen vankeuteen, jota loppujen lopuksi kesti kuusi vuotta. Terveytensä menettänyt Reuter ryhtyi tämän jälkeen maanviljelijäksi, kunnes havaitsi 40-vuotiaana kirjalliset taipumuksensa.

Demokraattinen liikehdintä Saksassa huipentui toukokuussa 1832 Hambachin juhlaan, jossa ylioppilaat vaativat Saksan tasavallan perustamista. Tähän Metternich ja liittopäivät vastasivat ankarin vainotoimenpitein, mikä puolestaan johti vallankaappauksenomaisiin seikkailuihin. Tunnetuin niistä oli muutamien ylioppilaiden ja intellektuellien hyökkäys Frankfurtin päävartioon huhtikuussa 1833. Rohkea hyökkäys oli kuitenkin kavallettu, ja poliisi vangitsi 18 ylioppilasta, joita vastaan käyty oikeudenkäynti päättyi vasta kolme vuotta myöhemmin elinkautisiin tuomioihin. Kansan suussa tästä syntyi laulu, joka on yli 20 muunnoksena säilynyt Saksan työväenliikkeessä aina 1950-luvulle asti, Es sassen sechs Studenten:

Vankilassa Frankfurtissa istui
kuusi ylioppilasta
he olivat taistelleet ihmisoikeuden
ja vapaan tasavallan puolesta.

Ja kun ruhtinaat kysyivät
'Missä on Absalon?'
he saattoivat vastata ruhtinaille:
Viimeinenkin riippuu jo.

Hän ei riipu hirressä
hän ei riipu narun päässä.
Hän riippuu vapaan tasavallan viirissä.

Laulua laulettiin myöhemmin Itävallassa, ja sieltä se levisi Böömiin. Vuoden 1881 poliisiraporttien mukaan sitä lauloivat Prahan sosialistit tšekiksi ja saksaksi.

Vuonna 1844 työväenlaulua rikastutti kolme tapausta, joista ensimmäinen ja tärkein poikkesi olemukseltaan syvästi siihenastisista ylioppilaiden ja demokraattisten porvareiden kapinayrityksistä. Heinäkuun neljäntenä 1844 nousivat Lan-

genbielaun ja Peterswaldaun, kahden sleesialaisen kylän, tekstiilityöläiset kapinaan, marssivat tehtaanomistajien taloille laulaen laulua Verioikeus ja vaativat parempaa palkkaa. Kun heidät pilkaten torjuttiin, he ryntäsivät taloihin, rikkoivat huonekalut ja työkoneet ja polttivat tilikirjat ja varastot.

Jo seuraavana päivänä Preussin armeija saapui Langenbielauhun. Yksitoista työläistä sai surmansa ja yli sata pidätettiin ja tuomittiin Breslaun maaoikeudessa yhteensä 203 vuodeksi kuritushuoneeseen, 90 vuodeksi vankeuteen ja 330 raipaniskuun. Vaikka sensuuri poistikin lehdistöstä kaikki viittaukset kankureiden kapinaan, tieto heidän sankarillisesta vastarinnastaan levisi nopeasti kautta Saksan. Kankureiden taistelua ei käyty turhaan. Karl Marx mainitsee vielä samana vuonna eräässä kirjoituksessaan kankureiden Verioikeuslaulun, jossa "proletariaatti ilmaisee vastakohtaisuutensa yksityisomistuksen yhteiskuntaan iskevällä, terävällä, piittaamattomalla, väkivaltaisella tavalla". Ja Marx jatkaa: "Sleesian kapina alkaa juuri siitä, mihin Ranskan ja Englannin työläiskapinat päättyvät, tietoisuuteen proletariaatin olemuksesta."

Kankureiden kapinan jälkeen Saksan poliittisessa runoudessa alettiin yhä voimakkaammin tarttua sosiaalisiin ongelmiin. Ylioppilasnuorison jumaloimat vallankumoukselliset runoilijat Heinrich Heine, Georg Herwegh, Ferdinand Freiligrath ja Georg Weerth olivat asettaneet ihanteekseen taistelevan, ei kärsivän työläisen. Gerhard Hauptmannin paljon myöhemmin tekemässä näytelmässä Kankurit (1891) yksityinen henkilö ei enää noussut sankariksi, vaan kankureiden kollektiivi, proletaarinen joukko. Verioikeus-laulu saa Hauptmannin näytelmässä merkittävän aseman. Wilhelmiaaninen hallitus kielsi luonnollisesti näytelmän esittämisen, ja kun se vihdoin pääsi parrasvaloihin suljettuna esityksenä uudessa työläisteatterissa Volksbühnellä, tässä oli keisarille syytä tarpeeksi sanoutua irti hoviaitiostaan Deutsches Theaterissa ja yllyttää valtiopäivät vallankumouksellista näytelmää vastaan.

Verioikeus on Saksan työväenliikkeen varhaishistorian merkittävin laulu. Sen 25 säkeistöä kirjoittanutta kansanrunoilijaa ei tunneta nimeltä. Tekstin julkaisi ensimmäisen kerran Marxin ja Engelsin taistelutoveri, Sleesiasta kotoisin oleva Wilhelm Wolff kankurikapinaa käsittelevässä artikkelissaan 1845. Melodiana on vanha kansanlaulu Es liegt ein Schloss in Österreich.

Tällä paikkakunnalla toimii oikeus
joka on pahempi kuin Fehm-oikeus[1]
jossa ei tuomiota sanota heti
tuomitun pään menoksi.

Täällä ihmistä kidutetaan hitaasti
täältä löytyvät kidutuskammiot
täällä lasketaan huokauksia
todisteina tuskasta ja kivusta.

Te lurjukset, te saatanan lauma
te helvetin demonit
te syötte köyhän maan ja tavaran
kiroukset ovat palkkanne.

Vuoden 1844 muut tapahtumat olivat vähäisempiä, mutta niistä syntyneet laulut elivät pitkään, ja Friedrich Engels sanoi niitä "kahdeksi parhaaksi saksalaiseksi kansanlauluksi sitten 1500-luvun". Friedrich Wilhelm IV:n astuttua Preussin valtaistuimelle saavutti katolinen kirkko vähitellen sijaa ennen puhtaasti protestanttisena pysyneessä maassa. Kehitys huipentui siihen, että Trierin, Marxin syntymäkaupungin, piispa Arnoldi asetti ns. Kristuksen pyhän kiven uudelleen näytteille. Laulu Droste-Vischeringin vapaarouvasta on pureva satiiri katolisesta taikauskosta ja pyhiinvaellusmatkoista Trieriin:

Vapaarouva von Droste-Vischering, Vi-Va-Vischering
lähti pyhälle kivelle Trieriin, Tri-Tra-Trieriin.
Hän huusi kun tuli kivelle, ki-ka-kivelle,
olen rampa käsistä ja jaloista, ji-ja-jaloista.
Sinä kivi olet niin luja
siksi armosi on niin suuri
auta minua valollasi
olenhan piispan serkku.
Herran jestas, oi Jemine, Jemine, herran jestas
Oi Jemine, Jemine, Joosef Maria!

Kolmas vuoden 1844 vastarintalauluista on Laulu pormestari Tschechistä. Ennen heinäkuun 26 päivää 1844 oli Tschech

[1] keskiajalla Saksassa toimineet salaiset tuomioistuimet, jotka tuomitsivat hengen asioissa ja panivat itse tuomionsa täytäntöön.

jokseenkin tuntematon henkilö. Brandenburgilaisen pikkukaupungin Storkowin pormestarina hän oli vuosikaudet käynyt katkeraa taistelua lahjontaa ja tilanomistajista täysin riippuvaisen pikkukaupungin hallinnon taloudellisia väärinkäytöksiä vastaan. Katkeroitunut Tschech ojensi lopulta kaupungin isille erokirjeensä ja pyysi jotain soveltuvampaa paikkaa valtion palveluksessa. Edellinen anomus hyväksyttiin heti, jälkimmäistä ei. Tschech jätti kuninkaalle erilaisia anomuksia, mutta turhaan. Neljän epätoivoisen vuoden jälkeen hän käveli Berliinin linnan portille ja ampui vaunuissa istuvaa kuningasparia kohden kaksi laukausta, joista toinen osui kuningattaren hattuun, toinen hipaisi kuningasta. Tschech pidätettiin ja teloitettin saman vuoden joulukuussa.

Jännittyneessä poliittisessa tilanteessa — Sleesian kankureiden kapina oli vain kolme viikkoa aiemmin kukistettu verisesti — pormestari Tschechin attentaatti herätti suunnatonta huomiota, ja tuomiota täytäntöön pantaessa Spandaun vankilan eteen kokoontui runsaasti ihmisiä. Hallitus teki kaikkensa saadakseen pormestarin nimen unohtumaan; että tämä ei onnistunut, on suosituksi tulleen laulun ansiota.

Kuka onkaan ollut niin röyhkeä
kuin pormestari Tschech!
Sillä hän ampui aivan vähäsen
ampui ohi hyvästä kuninkaastamme.
Hiuskarvan varassa oli
ettemme päässeet eroon jalosta kuninkaastamme.
Tästäpä nyt jokainen näkee:
älkää luottako pormestareihin enää.

Jo sinänsä melko kaksimielisten sanojen vaikutusta tehosti sävelmä, jolla laulua esitettiin. Sen oli säveltänyt itävaltalainen sotilaskapellimestari Joseph Gungl Sotilaan ilo -nimiseksi juhlamarssiksi. Ristiriita uusien sanojen ja hyvin muistissa olevan juhlamarssin melodian synnyttämien vaikutelmien välillä antoi Tschech-laululle erityisen ilkeän ja terävän sävyn. Niinpä kun Berliinissä pidettiin 1847 ensimmäinen kommunistioikeudenkäynti, syytekohtana oli mm. Tschech-laulun ja Kankureiden laulun esittäminen.

Laulu pormestari Tschechistä sai uutta ulottuvuutta vuonna 1878, jolloin kuningas Wilhelm I:tä vastaan tehtiin kaksi epäonnistunutta attentaattia ja Bismarck sai niistä tekosyyn sosialistilakien läpiviemiseen valtiopäivillä. Työväenliike tunsi Tschech-laulun piiskaavan satiirin jälleen ajankohtaiseksi, kun taas puolestaan porvarillisesta laulukirjasta "Muusasointuja Saksan lyyroista" laulu poistettiin nopeasti. Sosiaalidemokraattisen puolueen laulukirjoihin kuningaspilkka otettiin vuonna 1881. Sitä siteeraa myös Engels kirjeessään August Bebelille vuonna 1886 ja mainitsee: "Herrojen hätä ruhtinasmurhasta on naurettava. Lauluahan lauloivat toki aikanaan kaikki he tai heidän isänsä."

Aave kummittelee Euroopassa

1830-luvun loppua kohden kärjistyivät taloudellisesti vahvistuvan teollisuusporvariston ja feodaaliluokan edut, sillä taloudellisen vallan kasvu merkitsi myös painetta poliittista valtaa kohti. 1840-luvun alussa teollisuusyritysten voitto oli jo moninkertainen aateliston suurtilojen voittoon verrattuna. Vain pääoman, kapitaalin puute esti teollisuuden yhä nopeamman kehityksen. Tehtaanomistajien oli korvattava tämä entistä tiukemmalla riistolla. Yksistään kutomateollisuudessa oli 3/4 työntekijöistä lapsia.

Muodostuva proletariaatti alkoi tajuta yhteenliittymisen välttämättömyyden. Ensimmäinen tällaisista liitoista oli 1836 perustettu Oikeamielisten liitto, jota seurasi 1840 Saksan työläisten sivistysliitto. Oikeamielisten liitosta tuli vuotta ennen Euroopan suurta vallankumouskesää Kommunistien liitto, ja iskulause "kaikki ihmiset ovat veljiä" muuttui iskulauseeksi "kaikkien maiden proletaarit, liittykää yhteen". Vuoden 1847 talouskriisi Saksassa kypsytti vallankumouksellista tilannetta, ja sai Kommunistien liiton joulukuussa pyytämään liitolle ohjelmaa Marxilta ja Engelsiltä, jotka silloin oleskelivat Brysselissä. Ohjelma, Kommunistisen puolueen manifesti, valmistui painosta juuri ennen vallankumouksen puhkeamista.

Myrsky lähti jälleen liikkeelle Pariisista, jossa helmikuun 24 päivän iltana 1848 julistettiin Ranskan toinen tasavalta. Työläisten laulu, Chant des ouvriers, jonka sanat oli tehnyt Pierre Dupont kaksi vuotta aikaisemmin, tuli suosituimmaksi työprikaatien lauluksi. Vallankumous levisi maaliskuun puolivälissä Wieniin, josta Metternich joutui pakenemaan Englantiin, ja viiden päivän kuluttua Berliiniin. Myöhään yöhön jatkuneiden taisteluiden uhrit kannettiin surukulkueessa ku-

ninkaanlinnan ohi, ja Friedrich Wilhelm IV:n oli pakko joukkojen painostuksesta ilmestyä parvekkeelle osoittamaan kunnioitustaan vainajille. Sveitsissä oleskeleva emigranttirunoilija Ludwig Seeger laati tapahtumasta laulun, jonka hän esitti viikkoa myöhemmin, kun emigrantit päättivät perustaa saksalaisen legioonan tukemaan Saksan vallankumousta. Laulua laulettiin eri kansanmelodioilla legioonan lähtiessä punaisin lipuin ensimmäiselle sotaretkelleen.

Musta kulkue vyöryy hitaasti
synkästi muristen Berliinin katuja
kaksisataa vapaustaistelijaa kantaa surupukua
heidän oma kuninkaansa oli heidät lyönyt.

Kulkue saapuu kuninkaanlinnan eteen:
'Hei ihmisteurastaja! Ulos talostasi!'
Liidunkalpeana astuu majesteetti parvekkeelle:
'Hattu päästä! Hänen kuninkaallinen arkkiroistonsa!'

Myös Pariisissa ryhdyttiin perustamaan saksalaista legioonaa. Marx suhtautui kuitenkin epäilevästi aseellisen taistelun mahdollisuuksiin ja päätti Berliinin sijasta lähteä Kölniin, jossa hän uudelleen perustetun sanomalehden Neue Rheinische Zeitungin välityksellä sinkosi Saksan kansalle kommunistisen puolueen 17 vaatimusta. Niihin sisältyivät yleinen vaalioikeus ja suurpääoman kansallistaminen. Eräässä Kölnin varhaisessa vallankumousjuhlassa esitettiin "jylisevän suosion saattamana ja kolminkertaisin hurraa-huudoin" myös laulu, josta tuli sittemmin yksi Saksan työväenluokan suosituimmista marsseista. Reveille, Herätkää -nimisen laulun oli kirjoittanut runoilija Ferdinand Freiligrath (1810—76), vallankumouksen ehkä merkittävin runoilija, joka Brysselin maanpakolaisvuosina oli tutustunut Marxiin ja joka otti osaa myös Neue Rheinische Zeitungin toimitustyöhön lehden lyhyehkön elinajan. Laulun melodiana oli Marseljeesi, joka, ja erityisesti sen ns. nuorisosäkeistö, oli jälleen tullut muotiin.

Nouse Marseillen melodiaan
nouse lauluun kirkkain äänin!
Laula se uuden vallankumouksen herätyshuutona,
uuden kumouksen joka miekoin ja peitsin
pian katkoo viime kahleet.

Vanhalle, puolinaiselle kumoukselle
älä sitä laula.
Tunnustamme vain kokonaisen kumouksen.
Uusi vallankumous
kokonainen vallankumous!
Mars — vaikka kuolemaan
punaisen lippumme alla!

Marseljeesin sävelmällä laulettiin toistakin vuosien 1848—49 laulua, Heinrich Bauerin runoa Kutsu:

Ylös proletaarit, työmiehet!
Ylös te jotka teette yön ja päivän!
Hetki lyö, se kutsuu taistoon!
Ylös proletaarit miljoonittain
ylös viimeiseen, pyhään taistoon!

Reveillen ohella Ferdinand Freiligrath kirjoitti vallankumousrunon Musta-Puna-Kulta, joka sai nimensä vallankumouksellisten valitsemien Saksan värien mukaan. Tästä laulusta ei tullut yhtä suosittu, mutta se on jäänyt historiaan luultavasti ensimmäisenä konserttimusiikin säveltäjän tekemänä työväensävelmänä. Musta-Puna-Kultaisen sävelsi neljäntenä huhtikuuta düsseldorfilainen Robert Schumann.

Huhtikuussa 1848 yritettiin myös Badenissa perustaa tasavalta, mutta seudun radikaalien tasavaltalaisten johtaja Friedrich Hecker oli poliittisesti kokemattomana aliarvioinut mahdollisuutensa. Heckeristä tuli kuitenkin kansansankari, ja lukemattomat erilaiset Hecker-laulut kiertelivät pitkään Saksaa. Hecker-laulujen suosiosta kertoo myös Friedrich Engels kirjoituksessaan vuoden 1848 taistelulauluista. Hän toteaa samaan melodiaan esitetyn kahtakin eri sanoitusta, joista toinen käsitteli Slesvig-Holsteinin vallankumousta ja toinen Heckeriä. Engels liittää kuitenkin mukaan epäröivän mielipiteensä: "Minusta tuntuu että nämä kaksi tekstiä riittävät", Engels ei ilmeisesti arvostanut melodian vallankumouksellista voimaa kovin korkealle.

Friedrich Heckerin ohella Robert Blum jäi vuoden 1848 vallankumouksen hahmoista elämään lauluissa. Yhtenä kansannousun seurauksista Frankfurt am Mainiin kokoontui toukokuussa ensimmäinen Saksan kansalliskokous, joka vuotta myöhemmin esitti Saksasta muodostettavaksi yhte-

näisen, yleiseen äänioikeuteen perustuvan keisarikunnan. Robert Blum, kölniläisen tynnyrintekijän poika, oli yksi Saksin 24 edustajasta kansalliskokouksessa. Kokouksen valtuuttamana Wieniin matkustanut Blum otti komppanian päällikkönä osaa Wienissä lokakuussa puhjenneeseen kansannousuun, ja kun ruhtinas Windischgrätz kukisti sen, Blum mestattiin. Blumin ampuminen pienellä Tonavan laitaniityllä herätti suunnatonta suuttumusta edistyksellisissä piireissä, ja laulu Saksalainen vapaustaistelija Robert Blum tuli tunnetuksi kaikkiaan 42 versiona, myös Saksan ulkopuolella.

Aamun neljännellä tunnilla
avautuu Brückenburgin portti
ja kädet sidottuina
astuu esiin Robert Blum ylväin askelin.

Ensimmäinen kuula osui ohimoon
toinen maineikkaiseen rintaan.
Ja niin he ampuivat miehistä uskollisimman,
vapaustaistelija Robert Blumin.

Laulu Robert Blumista oli yksi harvoista, jotka kykenivät elämään pelkästään suullisena perintönä lähes sadan vuoden ajan — vasta 1923 se painettiin erääseen työväen laulukirjaan. Oikeusistuinten pöytäkirjoihin laulu kylläkin vanhaan tapaan tallennettiin, kun erään chemnitziläisen kansakoulun opettajia syytettiin vuonna 1849 "tasavaltalaisten aatteiden" levittämisestä, he näet olivat opettaneet koululapsille laulua "uskollisesta Robertista". Robert Blumin muisto jäi eläväksi etenkin Leipzigin työväenliikkeen keskuudessa, minkä paljon myöhemmin myös Wilhelm Liebknecht Blum-kirjassaan vahvisti.

Alas lyökää koko vanha maailma

Pariisin kommuuni keväällä 1871 oli ensimmäinen työläisten proletaarinen vallankumousyritys, uusi yhteiskunta, joka lyhyen olemassaolonsa aikana ehti pyrkiä myös todellisiin sosiaalisiin ja sivistyksellisiin uudistuksiin. Kuten aikanaan vuoden 1789 vallankumous, kommuuni synnytti lukuisasti lauluja, vaikka useimmat näistä kirjoitettiinkin ja sävellettiin vasta kommuunin jo kukistuttua ja kommunardien jouduttua maanpakoon.

Kaikista kommuunin runoilijoista kuuluisin oli Eugène Pottier. Hän syntyi Pariisissa lokakuussa 1816 köyhään perheeseen ja oli Leninin sanojen mukaan "koko ikänsä köyhä, proletaari, ansaitsi elatuksensa pakkaamalla laatikoita ja sittemmin kuvittamalla kankaita". 14-vuotiaana hän kirjoitti ensimmäisen laulunsa, jonka nimi oli Eläköön vapaus. Helmikuun vallankumouksessa 1848 hän taisteli Pariisin barrikadeilla, ja 1864 hänestä tuli Karl Marxin Lontoossa perustaman First International Workingmen's Associationin eli 1. internationaalin Ranskan osaston sihteeri. Pottierin nimi on myös manifestissa, jossa saksalaisia luokkaveljiä vaadittiin toimiin sodan estämiseksi. Nämä toimet aiheuttivat sittemmin valtiopäivien sosiaalidemokraattisille edustajille August Bebelille ja Wilhelm Liebknechtille syytteen valtiopetoksesta.

Kun preussilaiset joukot marssivat kohti Pariisia, Pottier liittyi armeijaan, kirjoitti runoja jotka kehottivat kansaa taisteluun ja sai 2. kaupunginosan pormestarin aseman. Kommuunin jäseneksi hänet valittiin maaliskuussa 3352 äänellä 3600:sta. Saksalaisten tunkeuduttua Pariisiin hän taisteli Versaillesin barrikadeilla ja onnistui välttämään vankeuden. Erehdyksessä kuolleeksi julistettuna hän sai tilaisuuden paeta Belgiaan, ja tällä matkalla hän kirjoitti kuuluisimman runonsa, Internationaalin, kesäkuussa 1871.

Oleskeltuaan yhdeksän vuotta Yhdysvalloissa Pottier palasi sairaana ja vanhentuneena Ranskaan ja liittyi sen työväenpuolueeseen. Internationaali ilmestyi painettuna vasta vähän ennen hänen kuolemaansa 1887 pienessä ystävien tuen turvin julkaistussa vihkossa nimeltä Vallankumouslauluja. Monet muut hänen lähes 200 runostaan julkaistiin vasta hänen kuolemansa jälkeen.

Internationaalin sävelmän teki vuonna 1888 Lillen työväen kuoroyhdistyksen kapellimestari, puuseppä Pierre Chrétien Degeyter, ja laulu esitettiin ensi kerran samana vuonna eräässä työläiskuorojen kilpailussa. Työväestön kansainväliseksi marssiksi se otettiin vuonna 1900, mutta esimerkiksi ensimmäinen saksalainen käännös ilmestyi vasta 1901 ja venäläinen 1902. Suomeksi laulun käänsivät O. W. Kuusinen, Yrjö Sirola ja Sulo Wuolijoki vuonna 1905, ja laulusta oli uutinen Työmies-lehdessä 28. toukokuuta. Viimeinen, kuudes säkeistö kuultiin suomeksi ensi kerran vasta vuonna 1968 eräässä radio-ohjelmassa:

Meit valhein ruokkii tyrannit
mut rauha meille koittakoon.
Nyt lakko tehdään armeijoissa
aseet pois pantakoon.
Ja jos aikovat nuo kannibaalit
sankareita meistä taas
niin tietäköön he, että luodit
silloin kenraalimme saa.[1]

Internationaali ei ollut ensimmäinen sävelasun saanut Pottierin taisteluruno. Jo kaksi vuotta aikaisemmin oli ranskalainen V. Parizot säveltänyt Kommuuni ei ole kuollut -nimisen runon, ja lisäksi tunnetaan H. Ghesquièren sävellys nimeltä Kapinallinen. Ranskassa näitä kaikkia esitetään yhä. Internationaalin oppivat myös työväenluokan vastustajat tuntemaan sen ollessa Neuvostoliiton kansallislauluna vuoteen 1943 saakka.

Vanhan työväenliikkeen laulut olivat alkuperältään usein kansainvälisiä ja levisivät nopeasti kaikkialle Eurooppaan, niin että niiden alkuperä useinkin hämärtyi. Punalippu on yksi lauluista, joiden historia on varsin monivaiheinen.

Se oli alun perin Pariisin kommuunin lauluja ja ilmestyi ensimmäisen kerran Bernissä kommuunin kuudentena vuosipäivänä 1877. Sanat oli kirjoittanut emigranttikommunardi Paul Brousse. Sävel lainattiin sveitsiläisen Fribourgin kantonin marssista. Pari kolme vuotta myöhemmin Le Drapeau Rougen ilmeisesti liian taiteelliset sanat kansanomaisti joukkolauluksi soveltuviksi samaten Pariisin kommuunin taistelija ja tulisieluinen kommuunirunouden propagoija Achilles de Roi. Roin teksti ilmestyi Galitsian vallankumouksellisten maanalaisessa julkaisussa. Nyt laulu sai myös puolankielisen asun, Czerwory sztandar. Käännöksen oli laatinut puolalainen vallankumouksellinen Boleslaw Czerwienski. Täältä käsin laulu levisi Venäjälle ja Saksaan, jossa sen käänsi Rosa Luxemburg.

Lenin tutustui Punalippuun, kun sen teksti julkaistiin Genèvessä puolalaisten vallankumouslaulujen kokoelmassa. Varsinaisen levikkinsä Punalippu sai Leninin taistelutoverin Kržižanovskin kääntämänä vuoden 1905 taistelujen aikana.

Punainen on kangas jonka levitämme
punaiseksi sen on värjännyt kansan veri.

---

[1] Suom. Eila Kostamo

Suomessa tämä klassinen työväenlaulu on ollut tuntematon (sen sijaan tunnetaan samanniminen Englannin työläisten laulu), ja sen on vasta 1970-luvulla kääntänyt Heimo Anttiroiko.

Maa jonka saksit varastivat

Irlannin valloitti anglosakseille Pembroken jaarli Richard de Clare, lisänimeltään Strongbow, vuosina 1169—71. Valloittajista oli suuri osa kuitenkin Walesin kelttejä, esimerkiksi Fitzgerald-suku, ja he sulautuivat helposti kantaväestöön. Koko keskiajan Irlanti oli oleellisesti kelttiläinen heimoyhteiskunta, ja vasta vuonna 1607 viimeiset irlantilaiset heimojohtajat joutuivat lähtemään maanpakoon. Alkoi historiallinen vaihe, joka tunnetaan nimellä the Plantation, asuttaminen. Irlantilaisten maat jaettiin englantilaisille, jotka työnsivät väestöä yhä pitemmälle länteen.

Englantilaisten aikomuksia Irlannin suhteen kuvastaa erinomaisesti 1700-luvun suuren satiirikon, Dublinin St. Patrick-kirkon tuomiorovastin Jonathan Swiftin pilkkakirjoitus:

"Esitän nöyrästi yleisön harkittavaksi, että Irlannin sadastakahdestakymmenestä tuhannesta lapsesta satatuhatta tarjottaisiin vuoden ikäisinä myytäväksi säätyläisille, äitien imetettyä heitä viimeisenä kuukautena niin että he ovat lihavia ja mehukkaita pöytään pantavaksi. Lapsestahan riittää vieraskesteissä kaksi ruokalajia: paistettuna, käristettynä, pariloituna tai keitettynä. Myönnän että tämä ruokalaji on hieman kallis, mutta juuri siksi se onkin varsin sovelias maan omistajille, sillä koska he ovat jo ahmineet suurimman osan vanhemmista, heillä lienee etuoikeus myös lapsiin..."

Yhdysvaltain vapaussota, johon monet irlantilaiset ottivat osaa, ja Ranskan vallankumous olivat pohjana välien kiristymiselle 1790-luvulla sekä protestanttisten ja katolisten salaseurojen synnylle. Irlannin vuoden 1798 vallankumouksen ytimenä oli vapaamielinen protestanttiryhmä The United Irishmen johtajanaan Wolfe Tone. Vain eräät paikalliset ryhmät lähtivät lopulta aseelliseen kapinaan, ja englantilaisten oli siten helppo kukistaa se verisesti kuten Irlannissa on tähän päivään asti menetelty. Kapinan ajalta ovat peräisin vanhimmat irlantilaiset taistelulaulut. Useimmissa tapauksissa ne liittyivät legendaarisiksi tulleisiin kansanjohtajiin.

Wexfordin kreivikunnan kapinallisia johti kaksi pappia,

joilla kummallakin oli sama nimi Murphy. Boolavoguen apulaiskirkkoherra John Murphy on jäänyt elämään useissa balladeissa, joista tunnetuin kantaa nimeä Boolavogue. Siinä kerrotaan taistelukentältä paenneen Isä Murphyn kiinniotosta eräässä oluttuvassa. Murphy hirtettiin vielä samana päivänä; ruumis poltettiin ja pää asetettiin näytteille markkinatorille. Suunnilleen samansisältöinen on laulu kenraali Munroesta, Ulsterin kapinallisten päälliköstä, joka myös hirtettiin markkinatorilla lähes oman kotiovensa edessä. Kenraali Munroen kuolema tarjosi oivallisen pohjan kansanballadille. Hirsipuu oli hyvin huonosti tehty, ja se sortui kenraalin astuessa lavalle. Kun kaikki oli jälleen kunnossa, kenraali tarjoutui antamaan nenäliinallaan merkin luukun pudottamisesta. Näin hän tekikin, mutta teloittajaksi paikalle raahattu pelästynyt tuntematon vanki ei kyennyt suorittamaan tehtäväänsä ja todistajien oli autettava urhea kenraali toiseen maailmaan — tämän vaimon ja äidin katsellessa tapahtumaa vastapäisestä ikkunasta.

Ennen kaikkea vuoden 1798 sota antoi Irlannin vapautusliikkeelle sen epävirallisen kansallislaulun The Wearing of the Green, surun ja katkeruuden leimaaman katuballadin, joka myöhemmin esiintyi myös Boucicaultin näytelmässä Arrah na Pogue.

Ei vihreää saa kantaa
vaan julmaa punaa Englannin
apila hatustasi raasta ja lokaan heitä
vaan älä pelkää: se juurtuu
sillä lakikaan ei vihreätä ruohoamme
kasvamasta kiellä
vaikka ne hirteen vetävätkin miehiä ja naisia
jotka vihreätä kantavat.

Laulun merkitystä kuvaa se, että kun yksi 1900-luvun alkupuolen kuuluisimmista oopperalaulajista, tenori John MacCormack pääsi ensi kerran levystudioon, hän levytti ensi töikseen balladin vihreän kantamisesta.

Sosiaalisesti Irlannin vapautusliike oli konservatiivinen, ja se hajosi sisäiseen heikkouteensa. Vielä enemmän kuin Keski-Euroopassa, porvariston nousu samanaikaisen nälänhädän kanssa kärjisti Irlannin torppareiden ja maatyöläisten asemaa, mutta yhdelläkään 1800-luvun kolmesta kapinayrityksestä ei ollut menestymisen mahdollisuuksia puutteellisen luokkatietoisuuden ja sisäisen kahtiajakautumisen takia. Koko Euroopassa 1840-luvulla riehuneeseen perunaruttoon kuoli Karl Marxin tietojen mukaan Irlannissa yksistään vuonna 1846 miljoona ihmistä, ja tuolta ajalta on peräisin myös suunnaton siirtolaisuus Amerikkaan. Kun irlantilaisia 1840-luvulla oli yli kahdeksan miljoonaa, tänä päivänä on koko saarella vain neljä ja puoli miljoonaa, Yhdysvalloissa ja Kanadassa sitä vastoin noin 7,5 miljoonaa.

Jos värimme revitään Irlannista
lähtevät poikamme häpeissään
olemme kuulleet merentakaisesta maasta
missä kaikki ovat tasavertaisia
mutta täytyykö meidän jättää Irlanti
    tyrannien ajamana
täytyykö meidän pyytää siunausta
    vieraassa maassa
missä Englannin julmaa ristiä ei näy
mutta siellä elämme ja kuolemme
kantaen vihreää.
(The Wearing of the Green)

Marx totesi Irlannin nälänhädän olevan "tärkeimpiä tapahtumia, joissa porvariston ja työväenluokan välinen eurooppalainen luokkataistelu ilmenee". Ensimmäinen irlantilainen vapaustaistelija, joka toi tämän kannan esiin, oli vuoden 1916 pääsiäiskapinan jälkeen ammuttu James Connolly. Connolly oli sosialisti, joka oli vuonna 1896 perustanut Sosialistisen tasavaltalaispuolueen. Nähtyään, miten kuljetustyöläisten lakko murrettiin väkivaltaa käyttäen, Connolly päätti perustaa työläisten etuja puolustavan aseellisen järjestön, ja hän loi Irlannin kansalaisarmeijan, Irish Citizen Army. Connolly osoitti Irlannin itsenäisyystaistelun osaksi kansainvälistä työväen luokkataistelua:

"Jos huomenna poistaisit Englannin armeijan ja nostaisit vihreän lipun Dublinin linnan salkoon, niin ponnistuksesi olisivat turhia, ellet samalla lähde organisoimaan sosialistista työväentasavaltaa. Englanti hallitsisi sinua edelleen. Se hallitsisi sinua kapitalistiensa, maanomistajiensa, pankkimiestensä sekä kaikenlaisen kaupankäynnin ja individualismin instituutioiden avulla, joita se on istuttanut tähän maahan ja kastellut äitiemme kyynelillä ja sankariemme verellä."

Pääsiäiskapina oli alun perin tuhoon tuomittu yritys, ja

tämän tiesivät myös kapinalliset, James Connolly, sosialistinen naisjohtaja kreivitär Markievicz sekä IRB-järjestön joukkojen komentaja Padraic Pearse, joka Dublinin postitalosta käsin julisti pääsiäismaanantaina 1916 Irlannin tasavallan perustetuksi. Dublinin yleinen mielipide oli kapinaa vastaan, aina siihen asti, kunnes englantilaisten nopeasti, raa'asti ja salaisesti tekemät kostotoimenpiteet paljastuivat. Tuomioista ilmoitettiin vasta niiden täytäntöönpanon jälkeen. Kuolemaisillaan oleva Connolly ammuttiin tuoliinsa, koska hän ei päässyt jaloilleen.

Connollysta tuli vähintäänkin lauluissa kansansankari. Hänestä tehtyjä lauluja tunnetaan ainakin kolme kappaletta. On muistettava, että Irlannissa poliittisten katulaulujen perinne on aina ollut hyvin runsas. Uusia lauluja ajankohtaisista tapahtumista syntyy spontaanisti yhä tänä päivänä, ja niitä levitetään lentolehtisinä. Sävelmät ovat useimmiten perinteellisiä: kansanlauluja tai vanhoja isänmaallisia lauluja, joihin tehdään uudet sanat. Merkillistä vuoden 1916 lauluissa kuitenkin oli se, toteaa irlantilainen Fred O'Donovan, että ne olivat iloisia, huolettomia lauluja: sellaisten miesten lauluja, jotka kävivät kohti kuolemaansa — ei niinkään iloisesti nauraen vaan luottavaisesti hymyillen.

Pääsiäiskapinan luonteeseen kuului tietoisuus siitä, että vaikka taistelu tässä ja nyt hävitäänkin, Irlannin feenikslintu nousee jälleen tuhkastaan. Tässä mielessä pääsiäiskapina oli voitto, sillä sen jälkeen Englannin ylivalta Irlannissa ei enää ollut mahdollinen, sanoo kirjailija ja historioitsija Constantine FitzGibbon. Leninin arvio siitä oli seuraava:

Irlannin kansallinen liike "ilmentyi katutaisteluina, joihin osallistui osa kaupungin pikkuporvaristoa ja osa työläisiä pitkäaikaisen joukkoagitaation, mielenosoitusten, lehtien lakkauttamisen yms. jälkeen. Se joka sanoo tällaista kapinaa mellakaksi, on joko mitä pahin taantumuksellinen tai dogmaatikko, joka on kerta kaikkiaan kyvytön käsittämään vallankumousta eläväksi ilmiöksi"[1].

Roll Jordan Roll

Yhdysvaltain itsenäisyystaistelulla 1775—81, vallankumouksella kuten amerikkalaiset itse sitä kutsuvat, oli merkitystä

[1] V. I. Lenin, Teokset, osa 22, s. 347

Euroopan tuleviin tapahtumiin irlantilaisten, ranskalaisten ja saksalaisten armeija- ja vapaaehtoisjoukkojen välityksellä. Itse sodan syynä oli emämaan säätämien lakien epäedullisuus sekä pohjoisen kauppiaille että etelän maanviljelijöille. Tavarat ja orjat oli tuotava maahan ja vietävä maasta englantilaisten satamien kautta, minkä vuoksi kävi vaikeaksi ylläpitää taloudellisia suhteita muiden maiden kanssa. Myös sodan aikana muodissa olleet laulut heijastavat kuvaa kahdesta porvariston taloudellisesta intressipiiristä tukkanuottasilla. Tuskin milloinkaan poliittisten laulujen historian aikana ovat vastustajat käyneet taisteluun niin monin samoin melodioin. Laulusta God save the King muutettiin vain kaksi sanaa, jolloin siitä tuli God save great Washington. Kuuluisa Yankee Doodle oli yhtä suosittu kummallakin puolen. Sen sanat oli alun perin tehnyt tohtori Richard Shuckburgh noin 1775 nähdessään kummallisen näköisten siirtolaisten tulevan auttamaan Englannin kruunua seitsenvuotisessa sodassa Ranskaa vastaan. Laulun omaksuivat ensimmäisenä Englannin punatakit, ja sittemmin mm. Bunker Hillin taistelussa 1775 englantilaiset ja jenkit kohtasivat toisensa täsmälleen samoja säkeitä laulaen.

Yhdysvaltain sisällissodan 1861—65 lauluperinne on mielenkiintoisempi, ja osa siitä onkin säilynyt USA:n vasemmistolaisen lauluIiikkeen ohjelmistossa tähän päivään asti. Tämä yhä ajankohtaista sisältöä saava osa kytkeytyy neekeri-orjakysymykseen, joka kärjistyi sisällissodan, sesessiosodan[1] aattona.

Orjakysymys ei silti ollut sisällissodan olennainen peruste. Vuonna 1812 Englantia vastaan käydyn sodan jälkeen Yhdysvaltoihin oli tosiasiallisesti muodostunut kaksi rinnakkaista talousjärjestelmää: pohjoisen teollisuus ja etelän suurmaatalous. Orjakysymys oli 1830-luvulta lähtien kiistanaiheissa etusijalla, mutta se oli vain ilmausta erilaisista talousjärjestelmistä. Pohjoinen osa oli kapitalistinen — Adam Smith oli julkaissut teoksensa Kansojen varallisuudesta samana vuonna kuin itsenäisyysjulistus oli allekirjoitettu — ja sen talous lepäsi vapaan työvoimavaihdon pohjalla, mikä edellytti rotujen tasa-arvoisuutta työvoimakysymyksessä. Etelän järjestelmä perustui olennaisesti orjuuteen: halpaan työvoi-

[1] sesessiosota — latinankielisestä sanasta secessio=eroaminen, sesessionisti — unionista eroamista 1861 kannattanut Yhdysvaltain etelävaltioiden asukas.

maan ja perinteisiin käsityön luontoisiin tuotantomenetelmiin. Jotta pohjoisen teollisuusjärjestelmä olisi kyennyt kehittymään, olisi tarvittu tuotantomenetelmien tehostamista ja yhtenäistä kansallista markkina-aluetta. Tämä ei ollut mahdollista feodaalisessa etelässä, jonka tehokkuudenkasvu perustui vain lisätyövoiman käyttöön ja uusien maa-alueiden valtaamiseen tyhjäksi imettyjen tilalle. Viimeksi mainittu seikka aiheutti kiistan lännen valloituksesta — uudet alueet olivat tärkeitä myös pohjoisen teollisuuden kasvulle.

Sisällissodan syttyminen on historiankirjoissa yleensä nähty etelävaltioiden laittomana ja moraalittomana vastalauseena Lincolnin presidentiksi valitsemista kohtaan — tällöin Lincoln säännöllisesti ajatellaan orjien vapauttajan sädekehän saaneena kansallissankarina. Se että 11 etelävaltiota päätti liittyä omaksi konfederaatioksi, sen sijaan että olisivat pyrkineet edelleenkin käyttämään hyväkseen vaalitavan suomaa enemmistöään senaatissa ja kongressissa, tapahtui jotta olisi vältytty etelän taloudelliselta luhistumiselta. Pohjoisen teollisuusmiehet nimittäin vaativat suojatullien korottamista, johon Euroopan valtiot vastasivat korottamalla omia tullejaan ja alkamalla tuoda puuvillaa muualta kuin Amerikasta. Tämä johti puuvillan hinnan romahdukseen vuoden 1830 tienoilla. Etelästä jonka puuvillanviljelijät olivat rajoittamattoman vapaakaupan kannalla, tuli siten pohjoisvaltioiden provokoimien taloudellisten pakotteiden uhri.

Pohjois- ja etelävaltioiden taloudellisella eliitillä oli silti yhteisiä etuja pikkufarmareita, työläisiä ja orjia vastaan, ja pohjoisvaltiot näyttelivätkin neekerien vapauttajan osaansa hiukan väkinäisesti. Sisällissodan ensimmäisenä vuotena neekereitä ei saanut lainkaan aseistaa. Orjien vapautuksen tekivät vasta itse tapahtumat välttämättömäksi, eivätkä Yhdysvaltain neljä miljoonaa neekeriorjaa saaneet suinkaan vapauttaan ilmaiseksi vaan vasta taisteltuaan siitä. Unionin armeijan riveissä toimi lopulta 200 000 mustaa sotilasta, joista 40 000 sai surmansa taisteluissa. Lincoln allekirjoitti orjuuden lakkauttamislain vasta, kun sotaa oli käyty jo miltei kaksi vuotta, ja neekerit tulivat Yhdysvaltain tasaveroisiksi kansalaisiksi vuoden 1863 ensimmäisenä päivänä.

Pohjoisvaltioissa toimi tietenkin paljon orjuutta vastustavia valkoisia, kuten kirjan Setä Tuomon tupa vuonna 1852 julkaissut Harriet Beecher-Stowe, josta Lincoln sanoi "pieni lady, joka aiheutti tämän ison sodan". Lincoln teki kuitenkin vääryyttä Beecher-Stowelle. Tarvitsee vain asettaa rinnalle Lincolnin sodanaikainen selitys kirjeessä Horace Greeleylle 1862:

"Korkein päämääräni tässä taistelussa on unionin pelastaminen eikä orjuuden säilyttäminen tai poistaminen. Jos voisin pelastaa unionin vapauttamatta yhtään orjaa, tekisin sen, ja tekisin sen myös, jos sen voi tehdä vapauttamalla kaikki orjat."

Orjien vapautusliikkeellä on pitkä historiansa, ja koko tämä historia kytkeytyy musiikkiin. Vuodesta 1526 lähtien tapahtui runsaasti neekerikapinoita, joista ei yleensä tiedetä mitään. Tyypillistä neekeriongelmalle on se, että edes nykyään ei kukaan tiedä, montako mustaa kansalaista Yhdysvalloissa on. Virallinen luku on 22 miljoonaa, mutta esim. Massachusettsin tekninen korkeakoulu arvioi luvun 60 miljoonaksi. Vuoden 1739 angola-neekereiden kapinasta Stonossa, lähellä Charles Townia, kerrotaan aikalaisten raporteissa seuraavasti: "Puolimatkassa he pysähtyivät kentälle ja alkoivat tanssia, laulaa ja rummuttaa juhliakseen voittoaan."

Poliittisella laululla on siis neekereiden keskuudessa perinteensä. Kuten Euroopassa vuorimiesten, käsityöläisten, talonpoikien ja rauhaa haluavien sotilaiden laulut muodostivat hengeltään demokraattisen ja kansanläheisen taustan tulevalle työväenlaululle, Amerikan neekereiden työlauluissa, balladeissa ja myöhemmin bluesissa ilmentyi sorretun kansanosan käsitys luokkayhteiskunnasta, tosin useimmiten verhotussa ja tiedostamattomassa muodossa. Erityisesti neekeriväestön poliittiset ja yhteiskunnalliset käsitykset tulivat esiin uskonnollisessa musiikissa, spirituaaleissa. Kirkko oli nimittäin ainoa paikka, jossa mustat saattoivat suhteellisen vapaasti kokoontua luomaan ryhmäidentiteettiään.

Omaksuessaan valkoisen miehen uskonnon neekerit suorittivat samalla sekä selektion, valinnan, että re-interpretaation, uudelleentulkinnan, antropologien luomaa termistöä käyttääkseni. Yleisesti ottaen neekerit omaksuivat Vanhasta testamentista ennen kaikkea sellaiset tekstit, joissa kuvataan siirtymistä luvattuun maahan, Kaanaan maahan, tai joissa Herran kansa, hebrealaiset, taistelee voittoisasti. Spirituaaleissa Simson murtaa yhä uudelleen kahleensa, Joosua voittaa Jerikon taistelun, Elias nousee tulisissa vaunuissa taivaaseen, Mooses johtaa kansansa Jordan-virran yli.

Kaanaan maalla neekerit tarkoittivat Kanadaa, faaraoilla

valkoisia herrojaan ja hebrealaiset olivat luonnollisesti musta kansa itse. Jordan-virta käsitettiin rajana vapauteen, ja vaunusymboli yhdistyi luonnollisesti pohjoista kohti suuntautuvaan pakoon, samoin kuin käsite gospel train, gospel-juna.

Neekeriteologit kiistelevät yhä spirituaalien tulkinnasta vapaussymboliikkana, mutta asian ovat vahvistaneet ainakin vapautusliikkeen kuuluisa johtomies 1800-luvulla, entinen neekeriorja Frederick Douglass, sekä Martin Luther King, joka kirjoittaa vuonna 1967 kirjassaan Trumpet of Conscience:

"Negro-spirituaalimme, joita tänään koko maailma ihailee, eivät usein olleet muuta kuin koodeja. Lauloimme 'taivaasta', joka meitä odottaa, eivätkä orjanomistajat kaikessa viattomuudessaan aavistaneet, ettemme suinkaan puhuneet tuonpuoleisesta. Sana 'taivas' tarkoitti Kanadaa, ja musta lauloi toiveestaan päästä sinne eräänä päivänä underground railroadin välityksellä."

Varhaisin neekeriorjuuden vastustajien lauluista valkoisen Amerikan puolella on luultavasti Abolitionistien hymni, jota laulettiin vuonna 1833 perustetun American Anti-Slavery Societyn keskuudessa:

Emme halua että orjan täytyy valehdella
kuten hänen isäntänsä valehtelee
silkkikatoksen alla
kukkivien puiden varjossa.

Orjuuden vastustamisseura oli perustettu kaksi vuotta kuuluisan Nat Turnerin orjanousun jälkeen, ja sen esikuvana oli Englannissa kymmenen vuotta aiemmin syntynyt orjuuden vastainen yhdistys Society for the Extinction of the Slave Trade, jonka ansiota ilmeisesti ainakin osaksi oli, että brittiläisen imperiumin orjat vapautettiin 1833. Amerikan orjuuden vastustamisseura kytkeytyi myöhemmin työväenliikkeen historiaan sikäli, että sen puheenjohtajana toimi vuodet 1865—70 Wendell Phillips, joka 70-luvulla kävi taistelua työväenpuolueen perustamiseksi USA:han ja joka oli myös 1. internationaalin jäsen.

Neekerit ja valkoiset orjuuden vastustajat, abolitionistit työskentelivät yhdessä, ja ns. underground railroad, maanalainen rautatie kuljetti orjia etelästä pohjoiseen, usein Kanadaan saakka. Underground railroad oli salaisten reittien ja tukikohtien verkosto, joka teki mahdolliseksi öisen

marssin ja päiväsaikaisen kätkeytymisen. Vuosien 1850 ja 1860 välillä "rautatie" kuljetti vapauteen kymmeniätuhansia neekeriorjia, mikä silloisten orjanhintojen mukaan — 2000 dollaria päältä — merkitsi orjanomistajille arviolta 30 miljoonan dollarin menetyksiä. Vuonna 1850 julkaistiinkin laki, joka velvoitti pohjoisvaltalaisia palauttamaan karanneet orjat isännilleen. Tämän lain perusteella tiedetään mm. erään Calvin Fairbank -nimisen miehen saaneen 17 vuoden vankeustuomion toiminnastaan mustien hyväksi.

Maanalaisen rautatien tunnetuin hahmo oli Harriet Tubman, Marylandista paennut neekeriorja, joka palasi 19 kertaa etelään salakuljettamaan tovereitaan vapauteen. Sisällissodan aikana hän palveli pohjoisvaltojen joukoissa lähettinä, ja etelävaltiot julistivat 10 000 dollarin palkkion hänen päästään. Rotutoverit vertasivat Tubmania Moosekseen, joka vie kansansa luvattuun maahan, ja perimätiedon mukaan kuuluisa spirituaali Go down Moses on tehty juuri Tubmanista. Neekerirykmentit lauloivat sitä sisällissodassa, ja vähän myöhemmin perustettujen neekeri-collegien kuorojen (mm. Fisk-yliopiston kuoron) välityksellä siitä tuli maailmankuulu.

Mene alas Mooses
mene alas Egyptin maahan
pyydä vanhaa faaraota
antamaan kansani mennä.

Kuuluisin orjuuden vastustajien lauluista on Tasavallan taisteluhymni eli John Brown's Body. John Brown (1800—1859) oli Uuden Englannin valkoinen, jonka mielestä orjuus ei sopinut yhteen kristinuskon periaatteiden kanssa. Hän perusti Pennsylvaniaan "maanalaisen rautatien" etappiaseman vuosiksi 1826—35 ja sai sen jälkeen idean tulla mustien vapauttajaksi. Kun Kansasissa alettiin käydä guerilla-sotaa orjanomistajia vastaan 1856, Brown otti siihen osaa. Neljän poikansa ja kahden muun miehen kanssa hänen tiedetään hyökänneen erään orjafarmin kimppuun ja surmanneen sieltä tavoittamansa miehet. Poikansa Frederickin saatua surmansa hän palasi Uuteen Englantiin mutta ryhtyi pian uuteen yritykseen.

Vapautusliikkeen johtajan, ystävänsä ja Lincolnin myöhemmän neuvonantajan Frederick Douglassin varoituksista huolimatta John Brown miehitti 21 kannattajansa kanssa lokakuussa 1859 Harper's Ferryn asevarikon Virginiassa.

Tämän piti olla merkkinä yleiseen kansannousuun etelässä. Sitä ei kuitenkaan syntynyt, koska Brownin hanke oli täysin joukoista irrallaan oleva oma-aloitteinen teko ja koska pohjoisvaltiot puolestaan eivät vielä olleet kypsät sotaan etelän kanssa, eivät ainakaan tästä syystä. Merijalkaväen eversti, sittemmin Konfederaation joukkojen komentaja Robert E. Lee vangitsi Brownin, ja hänet hirtettiin Charles Townissa 2. joulukuuta 1859. Tuomio herätti suurta huomiota myös Euroopassa, ja kirjailija Victor Hugo osoitti Amerikan Yhdysvalloille melkein koko lehdistön julkaiseman kirjeen, jossa hän nimitti Brownin aseellista toimintaa "pyhäksi velvollisuudeksi".

John Brownista kertovan laulun melodia, joka meillä tunnetaan Kallekustaan muorin nimellä, oli etelävaltioiden neekerikirkoissa 1850-luvun lopulla suosittu hymni Say Brothers Will You Meet Us ja sen oli säveltänyt vuosikymmenen puolivälissä etelävaltalainen säveltäjä William Steffe. Hymni glory hallelujah -kertosäkeineen oli suosiossa myös Bostonin satamalinnoitukseen sijoitetun 12. Massachusettsin rykmentin keskuudessa sisällissodan aikana, ja John Brownista kertova muunnos syntyi todennäköisesti tämän rykmentin keskuudessa.

John Brownin ruumis makaa haudassaan
mutta hänen sielunsa marssii eteenpäin.
John Brown kuoli jotta orjat tulisivat vapaiksi
mutta hänen sielunsa marssii eteenpäin.
John Brown on liittynyt Herran armeijaan
mutta hänen sielunsa marssii eteenpäin.
Glory, glory! Hallelujah!
Hänen totuutensa marssii eteenpäin.

Eräänä joulukuun iltana 1861 naisasianajaja ja neekeriorjuuden vastustaja Julia Ward Howe istui hotellihuoneessaan Washingtonissa ja kuunteli rintamalle marssivien rykmenttien laulua John Brownista. Ikkunastaan hän saattoi nähdä Unionin joukkojen leiritulet. Niitä katsellessaan Howe ryhtyi panemaan paperille uutta tekstiä sävelmään, ja se julkaistiin seuraavan vuoden helmikuussa Atlantic Monthly -nimisessä aikakauslehdessä. Tällä Tasavallan taisteluhymni -nimisellä laululla ei ollut enää mitään tekemistä orjuuden vastustamisen kanssa, vaan sen sanat kytkeytyivät pikemminkin alkuperäiseen uskonnolliseen hymniin. Tasavallan

taisteluhymni auttoi kuitenkin menevää melodiaa säilymään, ja tammikuussa 1915 se sukeltautuu vielä kerran esiin, tällä kertaa syndikalistisen IWW-ammattiliiton taistelulauluna Solidarity Forever.

Sisällissota ei ratkaissut neekerikysymystä. Neekereistä tuli tosin vapaita, ja myös lainsäädäntö antoi heille aluksi tasaveroisen, demokraattisen aseman. Käytännössä tapahtui uusi orjuuttaminen, proletarisoituminen. Segregaatiota, rotuerottelua kannattavat entiset etelävaltiot säätivät ns. Jim Crow -lait (neekereiden pilkkanimen mukaan), ja Ku Klux Klanin tehtäväksi tuli hoitaa fyysisellä väkivallalla se, mihin taloudellinen väkivalta ei riittänyt. Pohjoisvaltioiden kapitalismin etevä edustaja Abraham Lincoln sai sisällissodan loppuvaiheissa surmansa näyttelijä John Wilkes Boothin luodista ja, kuten myöhemmin Kennedyyn, Lincolniin kytkettiin perusteeton legenda. Laulu "Booth ampui Lincolnin" on esiintynyt myös USA:n vasemmistolaisten folk-laulajien ohjelmistossa (mm. Cisco Houston). Tyypillisen kansanballadin tapaan siinä poimitaan presidentinmurhasta esiin sen tragikoomiset piirteet:

Wilkes Booth tuli Washingtoniin
suurena näyttelijänä
näytelläkseen Fordin teatterissa
ja Lincoln meni katsomaan häntä.

Sota oli ohi
ja ihmiset olivat onnellisia
ja Abraham Lincoln
nousi kumartamaan.

Booth piti tikaria oikeassa kädessään
ja pistoolia vasemmassa
hän ampui Lincolnin temppelissään
lähetti hänen sielunsa lepoon.

Lincoln-paran kuultiin sanovan
kuolintoreissaan:
tämän kaupungin näyttelijöistä
Boothista pidin eniten!

KIRJALLISUUTTA

Wolfgang Steinitz: Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten. Akademie Verlag Berlin 1973.

Annemarie Stern: Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus fünf Jahrhunderten. Asso Verlag, Oberhausen 1972.

Gerd Semmer: Ça ira. Rütten & Luening, Berlin 1958/1962. Kokoelma Ranskan vallankumouksen lauluja.

ÄÄNILEVYJÄ

Ça ira. Dieter Süverkrüp singt Lieder der Französischen Revolution. Pläne S 11101. Saksankielinen, perustavaa laatua oleva kokoelma Ranskan vallankumouksen lauluja.

La revolution française. Rock Opéra. Vogue LDM 30 166 2 X. Moderni ranskalainen rock-ooppera, jonka aiheeksi on valittu Ranskan vallankumous. Poliittisesti arvioiden pelkkä kuriositeetti, mutta visuaalisesti loistelias vallankumousaiheisine sarjakuvineen.

Histoire de France par les chansons. Chants pour la Liberté 1789, 1848, 1871. Le Chant du Monde LDX-S 4336. Hyvä kokoelma ranskalaisia vallankumouslauluja.

Autour de la Commune 1846—1888. Marc Ogeret. Vogue CLVLX 270. Tunnetuimmat Pariisin kommuunin laulut.

Ernst Busch. Bauernkrieg 1525. Weberaufstand 1844. Rote Reihe 1. Aurora 585 039.

Ernst Busch. März 1848. Vorwärts! Vorwärts! 1880. Rote Reihe 2. Aurora 585 040. Sisältää edellisen tavoin saksalaisen työväenlaulun klassikkoja.

Dieter Süverkrüp. 1848. Lieder der deutschen Revolution. Pläne S 11 102. Tuore, entuudestaan lähes tuntemattomia lauluja sisältävä julkaisu. Suurin osa sävellyksistä Süverkrüpin.

100 Jahre Deutsches Arbeiterlied. Eine Dokumentation. Eterna 810 015—016. Tärkeimpiä saksalaisia historiallisia työväenlauluja sisältävä kokoelma runsaine taustatietoineen.

Irish songs of resistance. The great rebellion. Sung by Wallace House. Folkways FW 3002. Vuoden 1798 kapinaan liittyviä irlantilaisia kansanballadeja ja lauluja.

Irish songs of freedom. Vol. 2. Outlet recordings Belfast L.P. 7012. Kokoelma irlantilaisia vastarintalauluja 1700-luvulta nykyhetkeen.

The Irish rebellion. The music of 1916. The Shann-Garry Ceili Band. Fontana TL 5267. Vallankumousmelodioita instrumentaaliesityksinä.

His name was Connolly. Waverley ZLP 2064. Pääsiäiskapinaan liittyviä lauluja.

Kivinen tie Dubliniin. Pihasoittajat. Love records LRLP 51. Kokoelma Irlannin historiaan, vallankumouksiin ja kulttuuriin liittyvää musiikkia tyylillisesti aitoina esityksinä.

Ballads of the Revolution. Sung by Wallace House with guitar. Folkways FP 5001. Kokoelma Yhdysvaltain itsenäisyystaistelun lauluja.

Ballads of the Civil War. Sung by Hermes Nye with guitar. Folkways FH 5004. Kokoelma Yhdysvaltain sisällissodan lauluja.

Chants de la Guerre de Secession. Vol. II. Folkways/Le Chant du Monde FWX-M 55 718. Ranskassa ilmestynyt kokoelma Yhdysvaltain sisällissodan lauluja. Esittäjinä USA:n folk-liikkeen tunnettuja laulajia, mm. Pete Seeger.

Songs and Ballads of American History and of Assassination of Presidents. The Library of Congress AFS L 29. Kongressin kirjaston kansanmusiikkikokoelmista koottu tieteellinen julkaisu, joka sisältää pääasiassa sisällissodan lauluja vanhojen kansanmiesten yksiäänisesti esittämänä.

TYÖVÄENLIIKKEEN LAULUPERINTEEN SYNTY

Ken maasta hyisen hallan...

Järjestäytyneen työväenliikkeen lauluperinne ei lähtenyt tyhjästä. Edeltäneillä sivuilla on kuvattu kehitystä, jonka tuloksena monet kansan keskuudessa syntyneet työväestön olosuhteita ja valtaapitävien sortotoimenpiteitä kommentoivat laulut jäivät yhdessä demokraattisen porvariston ja sivistyneistön laulujen kanssa elämään tulevan työväenliikkeen keskuudessa, toisinaan sanoiltaan muuntuneina kuten Marseljeesi. Kansan demokraattisen liikehdinnän tuloksena vuorityöläisten ja muiden laulut muuttuivat 1800-luvun loppua kohden lakkolauluiksi, joilla oli tärkeä osuutensa 1870-luvulta lähtien kaikissa maissa yhä lisääntyvässä lakkoliikkeessä. Myös muun teollisuuden piirissä alkoi vähitellen kehittyä lauluja, jotka olivat konkreettisia suhteessaan luokkaristiriitaan ja joita siksi voi jo useastikin kutsua työväenlauluiksi. Jos rajoja ylipäätään tahdotaan asettaa, niin rajapyykiksi lankeaa luonnostaan ajankohta, jolloin ensimmäiset työväenjärjestöt ja puolueet alkoivat suoranaisesti tuottaa työväen käyttöön sopivia taistelulauluja. Tämä ajankohta oli useissa maissa vuosikymmeninä 1860—1870. Tästä eteenpäin saatettiin puhua työväenlauluista tai paremminkin työväenliikkeen lauluista.

Työväenliikkeen laulukulttuuri oli alusta pitäen muutakin kuin kansanlaulusta kehittynyttä taistelulaulua. Se oli samalla 1800-luvun alun porvarillisen lauluiikkeen, etenkin mieskuorolaulun, jatkoa ja laajentumaa. Porvarillinen, usein isänmaallissävyinen kuorolauluiike oli lähtöisin Saksasta, Itävallasta ja Sveitsistä. Saksassa ensimmäisen mieskuoroyhdistyksen, Liedertafelin perusti vuonna 1809 Berliinin Singakademian silloinen johtaja, säveltäjä Karl Friedrich Zelter. Vain vähän aikaisemmin akateeminen sivistyneistö oli Herderin aloituksesta saanut kosketuksen kansanrunouden maailmaan, ja ensimmäiset porvarilliset kansanlaulukokoelmat (Des Knaben Wunderhorn) olivat ilmestyneet. Kiinnostus germaaniseen menneisyyteen oli herännyt, ja mieskuoroliike sai nimensä kuningas Arthurin pyöreän pöydän ritarien mukaan (Liedertafel = laulupöytä). Sveitsissä mieskuoroasiaa ajoi pastorinpoika Hans Geog Nägeli, jonka Pestalozzin musiikkikasvatusteorioista virikkeensä saaneet aatteet levisivät myös Etelä-Saksaan.

Vuoden 1830 jälkeen Liedertafelit ja Liederkranzit levisivät kaikkialle Saksaan, osaksi vallankumouksellisen ideologian kantamina. Vielä porvarillista leimaa kantavan liikkeen ensimmäinen kohokohta oli aiemmin mainittu vuoden 1832 toukokuun juhla Hambachissa, johon otti osaa 30 000 porvaria, käsityöläistä, talonpoikaa ja työläistä. He osoittivat lauluillaan mieltään Saksan yhtenäisyyden ja vapauden puolesta.

1830-luvulla ilmestyivät myös ensimmäiset poliittisten emigranttien laulukirjat Ranskassa ja Sveitsissä. Ne sisälsivät etupäässä käsityöläisten laatimia tekstejä vanhoihin tuttuihin melodioihin — näin siksi että lauluntekijöillä ei ollut musiikkikoulutusta, joten heidän oli tyytyminen olemassa olevaan. Vainotoimenpiteistä huolimatta käsityöläisten ja mieleltään demokraattisten kirjailijoiden tekstit tulivat hyvin suosituiksi, ja niistä tehtiin jatkuvasti uusia versioita muuttuvan poliittisen tilanteen mukaan. On lauluja, joista on tavattu 20 ja enemmänkin versioita, kaikki suullisena perinteenä säilyneitä.

Muuttuvuus ja muutettavuus tuntuu olleen varhaisen työväenlaulun erottamaton ominaisuus. Työväenlaulu on aina ilmausta tietystä tilanteesta, ja ilman tämän tilanteen tuntemusta työväenlaulua ei voi ymmärtää. Työväenlaulu eroaa siten konkreettisuudessaan useimmista porvarillisten tekijöiden lauluista, jotka monesti ovat abstraktin aatteen tai tunnelman, esimerkiksi nationalismin, ilmausta. Asia käy käsitettäväksi, jos ajattelemme vaikkapa Saksan kansallislaulua Deutschland, Deutschland über alles. Sen sanat kirjoitti vuonna 1841 Hoffmann von Fallersleben porvarillisten yhtenäisyyspyrkimysten tueksi, ja laulua ovat sellaisenaan käyttäneet senjälkeiset Saksan valtiot: keisarillinen Saksa, Weimarin tasavalta, Hitlerin Saksa ja viimeksi nykyinen Liittotasavalta.

Sen sijaan työväen laulut on aina muutettu uutta tilannetta vastaavaksi, ja uusien versioiden myötä myös melodia on

pakosta kokenut muutoksia. Juuri tästä konkreettisuudesta selittyy tavaton kirjavuus, joka hallitsee vanhaa työväenlauluperintöä. Yhdestä maasta ja yhdestäkään liikkeestä on vaikea löytää laulua, jonka kaikki osaisivat ja muistaisivat täsmälleen samalla tavalla.

Työväen lauluseurat aloittivat toimintansa 1860-luvulla. Aloite näyttää olleen lähtöisin lähinnä Saksasta. Siellä oli vuonna 1863 perustettu Ferdinand Lassallen johdalla ensimmäinen huomattava työväenliitto, Allgemeine Deutsche Arbeiterverein. Lassalle piti työväenkuorojen järjestämistä hyvin tärkeänä, ja hän sai aikaan mm. vielä samana vuonna Frankfurt am Mainissa perustetun Sängerbund-nimisen yhdistyksen. Saksan sosiaalidemokraattisen puolueen tuleva johtaja August Bebel kuului jonkin aikaa Leipzigin ammatillisen sivistysyhdistyksen lauluosastoon.

Frankfurt am Mainin laululiiton toiminnasta on säilynyt tietoja niinkin arvovaltaisella taholla kuin Leninin kirjoituksissa. Lenin kertoo liiton pitäneen kokouksiaan erään frankfurtilaisen pikkuravintolan pimeässä, käryisessä takahuoneessa. Huoneen valaistukseen käytettiin talikynttilöitä. Liitossa oli 12 jäsentä. Kun Lassalle joutui eräällä agitaatiomatkallaan yöpymään Frankfurtissa, nuo 12 työläislaulajaa lauloivat hänelle kuorossa tunnetun runoilijan Herweghin sepittämän laulun. Lassalle oli pitkän aikaa pyytänyt runoilijaa sepittämään sanat työväen kuorolaulua varten.

Leninin mainitsema laulu oli ilmeisestikin Bundeslied, Liittolaulu, jonka Herwegh kirjoitti Lassallelle Sveitsissä maanpaossa oleskellessaan. Georg Herwegh (1817—75), jolle Heinrich Heine antoi kunnianimen "rautainen leivo", oli vuoden 1848 vallankumouksen tunnetuimpia runoilijoita ja samalla hehkuva saksalainen patriootti. Välttääkseen sotapalvelusta hän oli 22-vuotiaana siirtynyt Sveitsiin, josta käsin hän kirjoitti despoottisia ruhtinaita vastaan suunnattuja runojaan saaden osakseen vastakaikua etenkin nuorisossa. Lassalle oli halunnut Herweghiltä "taistelevaa ja vetovoimaista" liittolaulua ADAV:lle. Laulu valmistui 1863 ja levisi pian yli koko Saksan huolimatta poliisiviranomaisten ponnisteluista. Ensimmäiset painetut kappaleet takavarikoi Preussin poliisi niiden kuivuessa kirjapainossa. Laulun suosiota todistaa, että vallankumouksellinen Spartakusliitto pani tammikuussa 1918 yleislakkokehotuksensa johdannoksi säkeistön Herweghin Liittolaulusta:

Työn mies, herää
ja tunne voimasi!
Kaikki pyörät pysähtyvät
silloin kun vahva kätesi sitä tahtoo!

Viimeiset kaksi riviä ovat jälleen olleet käytössä lakkojen tunnuksena Saksan Liittotasavallassa, ja ennen Berliinin festivaalia 1973 runoilija Peter Hacks kirjoitti sen pohjalta modernin version, jota Klaus Schneiderin säveltämänä mm. Oktoberklub esitti nimellä Lakkolaulu.

Alkuperäinen Liittolaulu oli Saksan järjestäytyneen työläisliikkeen ensimmäinen poliittinen taistelulaulu. Sitä on esitetty hyvinkin monilla eri melodioilla, mutta alkuperäisen sävellyksen laati kuuluisa pianisti ja kapellimestari Hans von Bülow salanimellä "Solinger". Hans von Bülow liittyy siten niiden monien konserttimusiikin säveltäjien joukkoon, jotka halusivat sävellyksillään tukea demokraattisia pyrkimyksiä. Heitä ovat mm. Schumann, Carl Maria von Weber ja Mendelssohn, joiden tuotannosta suuri osa oli tietoisesti kansanomaista pienimuotoista sävellyriikkaa.

Kuoroliikkeen parissa tekivät työtä myöhemminkin monet tunnetut klassisen musiikin hahmot. Suomessa ensimmäisen työväen marssin sävelsi 1894 Helsingin työväenyhdistyksen 10-vuotisjuhliin Oskar Merikanto, silloinen Johanneksen kirkon urkuri ja HTY:n kuoron johtaja. Jo tätä ennen oli muissa Pohjoismaissa syntynyt vastaavanlaatuisia idealistisen työväenliikkeen marsseja. Ruotsalaisten Arbetets söner-laulun[1] tekivät 1885 Nils Möller ja Henrik Menander, ja vuotta aikaisemmin oli tunnettu kirjailija Björnstjerne Björnson kirjoittanut sanat norjalaiseen työväenmarssiin, ilmeisestikin Norjan työväenpuolueen perustamisen yhteydessä. Tanskan sosialistimarssi oli syntynyt jo 1871, viisi vuotta ennen sosiaalidemokraattisen puolueen perustamista. Tekijät olivat U. E. Overby ja Christian Joseph Rasmussen.

Kun Saksassa vuonna 1862 perustettiin reformistinen Saksan laulajaliitto, Deutscher Sängerbund — joka yhä edelleen on olemassa ja johon kuuluu puolitoista miljoonaa jäsentä — päättivät työläiset perustaa vastapainoksi oman liittonsa. Tämä tapahtui Gothassa vuonna 1877, ja liiton nimeksi tuli Yleinen työläislaulajaliitto, Allgemeine Arbeitersänger-Bund. Samana vuonna ilmestyi ensimmäinen työläislaulukokoelma

[1] Työväen joukot, suom. Matti Saarinen 1903

mieskuoroille. Kun sosiaalidemokraattinen puolue kiellettiin Preussissa ja myöhemmin muissakin Saksan valtioissa, myös työläislaulajaliitto tuli laittomaksi, joskin sen puheenjohtaja Emil Sauerteig yritti taktisessa mielessä sopeuttaa liiton työn sosialistilakeihin. Kahdentoista vuoden kuluttua sosialistilait kumottiin, ja laululiike kasvoi nopeasti. Vuonna 1892 työväenkuoroja oli Saksassa 180 ja niiden jäsenmäärä 4 300. Vuonna 1901 jäsenmäärä oli jo 39 717 ja vuonna 1912 kokonaista 165 000. Laululiikkeen vainoaminen ei kuitenkaan loppunut vielä puolueen julkiseksi tuloon. Esimerkiksi vuonna 1894 viranomaiset rajoittivat Glauchaussa toimivan Liederhain-nimisen työläiskuoron toimintaa.

Liittolaulua seurasi Työläismarseljeesi, jonka sanat kirjoitti vuonna 1864 runoilija Jacob Audorf Lassallen johtamaa ADAV:ta varten. Audorf liitti Marseljeesin sävelellä esitettyyn lauluunsa Lassallea ihannoivan säkeistön

seuraamme rohkeaa polkua
johon meidät johtaa Lassalle

ja kun Lassallen kuoltua kaksintaistelussa marxilaiset pääsivät vähitellen voitolle Saksan työväenliikkeessä, monet työläiset katsoivat parhaaksi korvata tämän säkeen Ferdinand Freiligrathin aikaisemmalla marseljeesisanoituksella. Tässä muodossa Työläismarseljeesi löysi tiensä sosiaalidemokraattisiin laulukirjoihin. Eräässä vuonna 1874 julkaistussa kokoelmassa saattaa löytää seuraavanlaisen alahuomautuksen: "Useat puoluetoverit ovat nähneet oheisessa kertosäkeessä voimakasta henkilöpalvontaa ja suosittelevat sen takia seuraavaa muunnosta." Sosialistilakien kumoamisen jälkeen Audorf nosti kuitenkin syytteen tekijänoikeutensa loukkaamisesta, ja Lassallea ylistävä säe oli otettava laulukirjoihin.

Sanat joilla Marseljeesia vuosisadan vaihteessa Suomen työväen keskuudessa laulettiin, ovat suora käännös juuri Audorfin Työläismarseljeesista. Lassallesta niissä ei kuitenkaan puhuta mitään.

Ken oikeutta puolustaapi
niin käyköön suojaan lippumme!
Viel kerran totuus voiton saapi
se vahva ompi uskomme.
On taistelumme pyhä, jalo
myös vahva vihollinen on.

Vaan rivimme on peloton,
kun turvamme on hengen valo.
Siis aatteen puolesta
olkaamme urhokkaat!
Mars, eespäin, mars!
Ja vaikka kuolohon.
On voitto meidän, on!

Venäjän vallankumouksellisten Työläismarseljeesin kirjoitti kuuluisa populisti Pjotr Lavrov. Lavrov julkaisi tekstinsä omassa Lontoossa ilmestyneessä sanomalehdessään Eteenpäin (Vpered), ja sitä laulettiin Venäjällä paljon 1800-luvun kahtena viimeisenä vuosikymmenenä. Vuoden 1905 taisteluissa se oli tuhansien työläisten huulilla.

Hylkäämme koko vanhan maailman
pudistamme sen tomut jaloistamme
vihaamme kultaisia idoleja
halveksimme tsaarin hovia.

Marseljeesista oli viimein olemassa myös vapulle omistettu versionsa, ns. Kahdeksan tunnin marseljeesi, joka syntyi, kun vappua alettiin vuonna 1890 viettää työläisten kansainvälisenä juhlapäivänä. Sanat kirjoitti saksalainen Ernst Klaar, ja laulun hieman outo otsikko selittyy siten, että vappua juhlittiin aluksi eräänlaisena yhden päivän lakkona. Aiheena oli vaatimus kahdeksantuntisesta työpäivästä:

Yli koko maapallon
leimuaa kuin salama ratkaisu:
antakaa kahdeksantuntinen työpäivä!
Lyhentäkää työn vaivaa.
Rummut lyövät voiton kunniaksi:
Kahdeksan tuntia riittää!

Liittolaulun ja Työläismarseljeesin jälkeen suosituimmat Saksan työväenliikkeen laulut liittyvät läheisesti August Bebelin ja Wilhelm Liebknechtin vuonna 1869 perustaman sosiaalidemokraattisen puolueen vaiheisiin. Vain vähän sen jälkeen kun sosiaalidemokraattinen puolue oli perustettu Eisenachin Zum Mohren-nimisessä majatalossa, Johannes Most kirjoitti ensimmäisen sosiaalidemokraattisen taistelulaulun tukemaan puolueen Eisenachin ohjelman vaatimusta

olemassa olevien tuotantosuhteiden muuttamisesta. Ken kullan maasta kaivaa -niminen laulu oli mukana myös Suomen ensimmäisessä Työväen laulukirjassa vuonna 1900 Proletaarilauluna, sittemmin uusituin sanoin Köyhälistön lauluna.

Köyhälistön laulun melodia oli peräisin paljon varhaisemmalta ajalta. Sen säveltäjäksi arvellaan saksalaista Leopold Knebelsbergeriä (1846). Ensimmäiset sanat ovat Julius Mosenin vuodelta 1832, ja ne kertovat tirolilaisesta kansallissankarista Andreas Hoferista, joka kuoli Mantuan herttuan teloitusryhmän edessä. Keskiosaan tulleita rytmisiä poikkeamia lukuun ottamatta melodia on säilynyt sellaisenaan nykypäivään, mutta sanat sen sijaan kokivat monenlaisia vaiheita.

Vuonna 1907 bremeniläinen opettaja ja sosiaalidemokraattisen puolueen johtohenkilö Heinrich Arnulf Eildermann teki Köyhälistön lauluun jälleen uudet sanat. Keisarillisessa Saksassa hän saattoi julkaista tekstin kuitenkin vain salanimellä, joksi hän oli valinnut kummatkin etunimensä. Laulu ilmestyi 1910 berliiniläisessä Arbeiterjugend-lehdessä, ja sen nimenä oli Nuorison laulu (tai Päin päivän sarastusta). Tässä muodossa vuonna 1919 Saksasta paenneet spartakistit toivat sen Moskovaan, ja vuonna 1922 nuori runoilija Aleksandr Bezymenski muotoili sen venäjäksi Komsomolia varten nimellä Nuori kaarti.

Suomeen laulu levisi, kuten monille työväenlauluille tapahtui, kahta tietä. 1920-luvun maanalaisessa kommunistisessa liikkeessä se tunnettiin monisteena, johon teksti oli saatu Bezymenskin Nuori kaarti -laulusta. Sosiaalidemokraattinen puolue taas omaksui Eildermannin Päivän sarastusta-tekstin luultavastikin 1930-luvulla Ruotsin kautta välittyneenä.

Päin päivän sarastusta
me käymme marssien,
ja täynnä uskallusta
on rinta jokaisen.
Rivimme taajat, uljaat on
työn nuoriso, käy taistohon.
Me oomme nuori kaarti,
työn orja-armeijan.

Sosialistimarssi syntyi vuonna 1891 Erfurtin puoluepäivien johdosta. Vuonna 1875 olivat Lassallen perustama Saksan

yleinen työväenyhdistys ja Bebelin ja Liebknechtin Saksan sosiaalidemokraattinen puolue yhdistyneet ja laatineet Marxin ankarasti kritisoiman kompromissiohjelmansa, Gothan ohjelman. Pian tämän jälkeen Bismarck sai aikaan ns. sosialistilait, joiden nojalla sosiaalidemokraattisen puolueen toiminta tuli kielletyksi 12 vuoden ajaksi (1878—1890). Puolueen julkiseksi tulon ensimmäisiä suuria tapahtumia oli Erfurtin puoluekokous 1891 ja ns. Erfurtin ohjelman laatiminen, joka jäikin sosiaalidemokraattisen puolueen ensimmäiseksi ja viimeiseksi marxilaiseksi ohjelmaksi. Sen laatimiseen oli osallistunut mm. Friedrich Engels.

Sosialistimarssin kirjoitti Max Kegel, joka oli 19-vuotiaana liittynyt puolueeseen ja toimi sosialistilakien aikana erilaisten naamioituneiden työväenlehtien toimittajana. Alun perin neliääniseksi mieskuorolauluksi tarkoitetun sävellyksen teki Carl Gramm, ja se julkaistiin lokakuussa samana vuonna poliittissatiirisessa aikakauslehdessä Der wahre Jacob. Laulu oli pitkään sosiaalidemokraattisen puolueen virallisena puoluelauluna, kunnes sen korvasi Internationaali, ja levisi myös Saksan rajojen ulkopuolelle, tiettävästi Suomeenkin.

Ylös, sosialistit, liittykää riveihin!
Rumpu kutsuu, lippu liehuu.

Saksan kommunistisen puolueen perustamisen jälkeen tammikuussa 1918 vallankumoukselliset työläiset lauloivat yhä tätä laulua, mutta uusin alkusäkein

Ylös, kommunistit, liittykää riveihin!

Sait kärsiä puolesta aatteen

Eräät tunnetuimmista marsseistaan kansainvälinen työväenliike sai Puolasta ja Venäjältä. Kun Iskran painossa vuonna 1902 tehtiin ensimmäinen nuottijulkaisu nimeltään Vallankumouksen lauluja, siihen sisältyivät Marseljeesi, Punalippu, Varšavjanka ja taistelulaulu Rohkeesti hehkuvin rinnoin. Varšavjanka eli Varsovalainen on nimensä mukaisesti puolalaista alkuperää. Puolan työväenliikkeen järjestäytyminen alkoi 1870-luvulla, ja ensimmäinen työväenpuolue perustettiin maahan vuonna 1882. Vuotta myöhemmin palasi runoi-

lija Waclaw Swiecicki karkotusmatkaltaan Siperiasta ja kirjoitti uudet sanat melodiaan, jota aiemmin oli laulettu mm. Puolan kansannousussa 1863. Sanat julkaisi samana vuonna Varsovassa maanalainen lehti Proletariat ensimmäisessä numerossaan, ja julkisesti laulettiin Varšavjankaa ensimmäisen kerran eräässä mielenosoituksessa Varsovassa maaliskuun 2 päivänä 1885. Melodian alkuperää ei tarkasti tiedetä. Swiecicki tunsi sen ilmeisestikin Zuaavien marssina, Pariisiin asettuneiden puolalaisten emigranttien suosimana sotilasmarssina. Zuaavit olivat oikeastaan Ranskan Algeriassa käyttämiä valiojoukkoja, mutta Ranskan armeijassa palveli myös runsas määrä puolalaisia pakolaisia, jotka omaksuivat ilmeisesti ranskalaisperäisen marssin itselleen. Itse sana zuaavi johtuu eräästä Algerian piirikunnasta, jonka asukkaat zouaghit olivat urheudestaan kuuluja.

Ryhmä puolalaisia karkotusvankeja teki Varšavjankan tunnetuksi moskovalaisessa Butirskin vankilassa vuonna 1897, ja Leninin ystävä ja taistelutoveri Gleb Maksimilianovitš Kržižanovski käänsi sen vielä samana vuonna venäjäksi. Kržižanovski oli joutunut Butirskin vankilaan organisoituaan kaksi vuotta aiemmin Pietarissa Leninin kanssa Taisteluliiton työväenluokan vapauttamiseksi. Laulua lauloivat venäläiset vallankumoukselliset sittemmin yhteenotoissa tsaarin santarmien kanssa. Kržižanovski jonka pitkä elämä päättyi vasta 1959, osallistui tiedemiehenä Neuvostoliiton ensimmäisten suurten voimalaitosten rakentamiseen 1920-luvulla ja tuli Neuvostoliiton tiedeakatemian varapresidentiksi 1929.

Varšavjanka tuli Suomessa tunnetuksi jo vuonna 1900, jolloin maahan saatiin sen nuotit eräässä saksalaisessa laulukirjassa. Työväen laulukirjan vuoden 1906 painokseen otettiin sävelmän loppuosaan tehty mukaelma Veljiksi kaikki, jonka oli kirjoittanut Emil Elo. Kržižanovskin venäläisen tekstin suomennos, jonka painettuna oli tehnyt työläisrunoilija Santtu Piri, ilmestyi vuonna 1909 nimellä Ankarat viimat. Alkusäkeet olivat peräisin jo alkuperäisestä puolalaisesta tekstistä.

Ankarat viimat ne yllämme soivat
hirmua, kauhua haastavat ne

Jatkosäkeissä on kaikissa käännöksissä tavattavissa poikkeavuutta. Nykyisin käytössä oleva teksti, joka alkaa sanoin "riistäjät ruoskaansa selkäämme soittaa", on sekin vain eräs puolalaisen alkuperäislaulun ja Kržižanovskin venäläisen

tekstin muunnelma, lukuun ottamatta alkusäkeitä, joissa luonnonsymboliikka on muutettu konkreettisemmaksi kuvaksi luokkavihollisesta, valkoisesta armeijasta. Tekstimuutos viittaa selvästi siihen, että viimeinen käännös syntyi joko kansalaissodan aikana tai pian sen jälkeen, joka tapauksessa ennen vuotta 1921, jolloin laulu painettiin Taistelulauluihin.

Samaan aikaan kuin Kržižanovski käänsi Butirskin vankilassa Varšavjankan "ankarat viimat" venäläisen yleisön ulottuville, istui Moskovan Taganski-vankilassa toinen nuori tiedemies ja vallankumouksellinen, Mendelejevin oppilas Leonid Petrovitš Radin odottamassa Siperiaan karkotustaan. Rohkaistakseen vankilatovereitaan hän ryhtyi kirjoittamaan taistelulaulua, joka sittemmin sai suomalaiseksi nimekseen "Rohkeesti hehkuvin rinnoin". Sävelmän Radin lainasi vanhasta, silloin suosiossa olleesta I. S. Nikitinin ylioppilaslaulusta nimeltään Hiljaa virtaa aika. Varhain aamulla maaliskuun 4:ntenä 1898 laulu kaikui ensimmäisen kerran Moskovan kaduilla, kun Radinin ryhmää ryhdyttiin kuljettamaan Siperiaan.

Pyhästi aatteeseen uskoin
rivimme suljemme vaan.
Kirkkahin huomenen ruskoin
kylvämme pimennot maan.

Kaikki on kättemme työtä
kruunujen perustehetkin.
Itse me patruunat teemme
hiomme pistimetkin.

Voimakkain käsin me lyömme
sorron ja sortajat vaan.
Lippumme punaisen saamme
voittoisna hulmuilemaan.

Rohkeesti hehkuvin rinnoin on yksi niistä harvoista lauluista, joihin Leninin tiedetään ottaneen kantaa. Leninin Siperian karkotuksen ajalta on olemassa vanhan bolševikin Panteleimon Lepešinskin välittämä muistelma:

"Lauluohjelmistomme valinnassa Leninillä oli usein riitaa Starkovin kanssa. Iljitš protestoi terävästi jokaista laulutraditiomme muutosta vastaan ja tukeakseen mielipiteitään hän kiiruhti virittämään laulun Rohkeesti hehkuvin rinnoin. Sil-

loin kun hänestä tuntui, etteivät muut laulajat esittäneet tärkeitä kohtia laulussa tarpeeksi temperamentikkaasti, hän alkoi säihkyvin silmin johtaa laulua käsillään ja polkemalla kärsimättömästi jalkaa..."

Rohkeesti hehkuvin rinnoin ei antanut pontta yksistään Leninille ja Šušenskojen kylän karkotusvangeille. Vuonna 1900 se painettiin Punalippu- nimisessä maanalaisessa sanomalehdessä, ja vuonna 1905 Pietarin ja Moskovan työläiset marssivat sen tahdissa barrikadeille. Sitä lauloivat myös punakaartit rynnätessään 1917 Talvipalatsiin.

Suomeksi laulu käännettiin vuonna 1920, ja se ilmestyi Pietarissa ensimmäisessä suomalaisemigranttien toimittamassa laulukirjassa Kumouslauluja. Myöhemminkin, 1930-luvulla, se saapui maahamme toistakin tietä, joskin uusin sanoin. Valoon-nimellä tunnetuksi tullut teksti oli suomennos ruotsalaisesta sosiaalidemokraattien laulusta Framåt mot ljus, ja ruotsalaiset vuorostaan olivat saaneet laulunsa Saksan työläisiltä.

Saksaan Rohkeesti hehkuvin rinnoin oli joutunut harvinaisella tavalla. Itärintamalla taistellut ja sotavankeuteen joutunut kapellimestari Hermann Scherchen kuuli sen sekä Surumarssin nimellä tunnetun laulun vallankumouksellisten sotilaiden laulamana. Kotiin palattuaan hän ryhtyi johtamaan suurberliiniläistä työläiskuoroa, Schubert-kuoroa, ja sanotaan Scherchenin laatineen tekstin käännöksen kuoron erään harjoituksen aikana vuonna 1918. Ensiesitys tapahtui elokuussa 1920 Schubert-kuoron konserttikiertueella, ja nuottipainoksen julkaisi samana vuonna Verlag Junge Garde otsikolla Venäläinen punakaartilaismarssi.

Scherchenin myöhemmät vaiheet eivät liittyneet työväenlauluun. Vuonna 1966 kuolleesta kapellimestarista tuli 1920-luvun mittaan modernin musiikin esitaistelija, ja kuollessaan hän oli saavuttanut legendaarisen maineen vuosisadan suurimpana modernin musiikin esittäjänä.

Sosiaalidemokraattien laatimaa käännöstä alkuperäiseen verratessa saattaa havaita, miten edellä siteerattujen säkeiden taisteleva vallankumouksellisuus on vaihtunut rauhan, oikeuden ja onnen tunnuksiin:

Miljoonat poljetut nousee
rotkoista orjuuden yön.
Kautta jo merten ja maitten
soi sävel toivon ja työn.

Eespäin nyt yhdessä veljet
puolesta poljettujen.
Puolesta kansojen onnen
rauhan ja oikeuden.

Weimarin tasavallan myöhempinä vuosina Scherchenin saksalaista käännöstä täydennettiin lisäsäkeistöllä, joka palasi Radinin alkuperäiseen ajatukseen:

Murtakaa tyrannien ies
joka meitä julmasti painaa.
Liehukoon verenpunainen viiri
työläisjoukkojen yllä.

Useimmissa tapauksissa vanhat venäläiset vallankumouslaulut liittyivät vankilaan tai Siperiaan karkotuksiin. Vanhin vankilatematiikkaa käsittelevä laulu on peräisin vuodelta 1876. Sait kärsiä puolesta aatteen eli oikeammin "Vankilassa kuolemaan kidutettuna" perustuu kuuluisaan tapahtumaan, jolloin radikaali ylioppilas Tšernysev sai surmansa kiduttajien käsissä vuonna 1876. Tšernysevin kuolemaa käsittelevän laulun kirjoitti lähellä pietarilaisten vallankumouksellisten ryhmää toiminut kirjailija G. A. Matštet, ja se ilmestyi populisti Lavrovin Lontoossa toimittamassa Eteenpäin-lehdessä (Vpered) nimellä Viimeinen tervehdys.

Sait kärsiä puolesta aatteen
ja kuolla sen eestä myös sait,
ja puolesta purppuravaatteen
sä uhriksi itsesi teit.

Melodian alkuperää ei tunneta, mutta sitä arvellaan kahden eri sävelmän yhteensovitelmaksi. Ensimmäisen kerran melodia tavataan noin vuodelta 1811 peräisin olevassa kansanlaulussa Keskellä laakson aukean, jonka S. Kozlovski myöhemmin sovitti romanssiksi Lennä lauluni rakastettuni luo.

Sait kärsiä puolesta aatteen tunnetaan Leninin lempilauluna. Tämä johtuu ilmeisesti siitä, että se alun perin oli Leninin vanhemman veljen Aleksandr Iljitšin mielilauluja. Aleksandr kuului narodnikkien ns. aktivistiryhmään, terroria kannattavaan suuntaan, ja hänet teloitettiin 1887 osallisuudesta Aleksanteri III:ta vastaan tehtyyn murhayritykseen.

1920-luvun lopulla Neuvostoliitossa opiskelevat suomalaiset kommunistit tutustuivat lauluun, ja se ilmestyi vuonna 1935 Leningradissa painetussa suomenkielisessä Laulukirjassa.

Tsaarin vankilat ja Siperiaan karkottamisen joutuivat omakohtaisesti tuntemaan lähes kaikki johtavat vallankumoukselliset. Lenin, Stalin ja Trotski olivat kukin vuorollaan Siperiassa, ja karkotusvankiloissa olivat myös monet radikaalit kirjailijat kuten Dostojevski.

Tunnetuin kirjallisuuden kautta työväenliikkeeseen joutunut vankilaulu on Vangin laulu, joka sisältyy Maksim Gorkin näytelmään Yömaja. Laulu tuli suosituksi heti näytelmän ensiesityksen jälkeen vuonna 1902 Stanislavskin johtamassa Moskovan taiteellisessa teatterissa. Esitystä varten sen melodian oli sovittanut Aleksandr Goldenweiser, josta esittävänä pianistina ja professorina sittemmin tuli Neuvostoliiton nousevan pianistikoulukunnan kunniavanhus.

Vangin laulua ei meillä yleisesti tunneta, mutta varsinkin Saksassa sitä esitettiin Hitlerin aikana, ja se on ilmeisesti ollut esikuvana tunnetulle Keskitysleirilaululle vuodelta 1933.

Pako Siperiasta oli ennen rautatien rakentamista äärimmäisen ankara yritys. Pakoaihetta käsitteli eräässä runossaan siperialainen kirjailija ja kansatieteilijä D. P. Davidov jo vuonna 1858. Luultavasti vuonna 1905 tämä runo muokattiin sopimaan erääseen kansansävelmään, ja Baikal-nimellä se tuli tunnetuksi karkotettujen keskuudessa.

Kävelin yöllä ja kävelin päivällä
ohitin varoen kaupunkeja
naiset antoivat minulle ruokaa
ja miehet tupakkaa.

Ihana järvi — pyhä Baikal.
Ihana purjeeni — ryysyinen takki.
Hei Barguzin, kiiruhda eteenpäin,
kuulen myrskyn saapuvan.

Baikalin lisäksi vuosi 1905 synnytti laulun, joka kuuluu vaikuttavimpiin varhaisiin työväenlauluihin. Surumarssi, toinen Hermann Scherchenin Saksaan tuomista lauluista, tuli Venäjällä jo 1880-luvulla tunnetuksi sanoilla Te tuskissanne kaaduitte. Se perustuu V. G. Arhangelskin runoon vuodelta 1878. Melodian alkuperästä on ristiriitaisia tietoja. Se on

todennäköisesti kuuluisan romanssisäveltäjän A. E. Varlamovin kansanlaulusta muokkaama sovitus; toiset lähteet mainitsevat säveltäjäksi N. N. Ikonnikovin.

Arhangelskin laulusta tuli vuoden 1905 barrikaditaistelijoitten käyttämä surumarssi. Leninin puoliso Krupskaja kertoo muistelmissaan, että ensimmäisen kerran sitä laulettiin haudalla verisunnuntaina, tammikuun 9 päivänä 1905. Tilanteesta jollaiseen Surumarssi Venäjällä myöhemminkin yhdistyi, antaa erinomaisen elävän kuvan amerikkalainen sanomalehtimies John Reed kirjassaan Kymmenen päivää jotka järisyttivät maailmaa:

"Punaiselle torille valui joka taholta tuhansittain ihmisiä, kaikki köyhän ja työtätekevän näköisiä. Sotilassoittokunta saapui Internationaalia soittaen, ja aivan itsestään joukko yhtyi siihen lauluun, laulu levisi kuin tuulen viri vettä pitkin, laajeni ja paisui hitaasti ja juhlallisesti. Kremlin muureilta riippui valtavia punaisia vaatteita, joissa oli kultaisin ja valkoisin kirjaimin 'Alkavan maailmanvallankumouksen marttyyrit' ja 'Eläköön maailman työläisten veljeys'.

Navakka tuuli lakaisi toria ja pani liput liehumaan. Nyt saapuivat kaupungin etäisistä kortteleista tehtaitten työläiset vainajiaan kantaen. He tulivat näkyviin portista heleän punaisine lippuineen, harteillaan raskaan punaisiksi maalatut arkut — punainen väri oli kuin verta. Arkut olivat karkeatekoisia laatikoita, höyläämättömästä puusta kyhättyjä, ja niiden kantajat jykeviä miehiä, jotka astelivat kyynelten valuessa pitkin heidän kasvojaan; sitten seurasivat naiset, nyyhkyttäen ja valittaen tai jäykkinä, valkoisin, ilmeettömin kasvoin. Jotkut arkuista olivat auki ja kantta kannettiin perässä, muutamia peitti kullalla tai hopealla kirjailtu vaate, eräissä oli sotilaslakki naulattuna arkun päähän. Kulkueessa oli paljon rumista tekokukista punottuja seppeleitä.

Kulkue liikkui hitaasti meitä kohti pitkin ihmisjoukkoon avautunutta säännötöntä kujaa. Sitten ilmestyi portista loputon virta lippuja, punaisen kaikkia vivahteita, kulta- ja hopea-kirjaimisia, tangon päässä suruharsoja — ja muutamia mustia anarkistilippuja, joissa oli valkoiset kirjaimet. Soittokunta soitti Vallankumouksellisten hautausmarssia, ja jälleen kajahti ihmisjoukon valtava laulu paljastettujen päiden yllä. Kulkueen osanottajat lauloivat käheästi, kyynelten tukahduttamin äänin.

Hitaasti marssijat saapuivat arkkuineen haudan edustalle, kantajat nousivat taakkoineen sorakasoille ja laskeutuivat joukkohautaan. Monet heistä olivat naisia, tanakoita, voimakkaita proletaarinaisia. Vainajia saattelivat toiset naiset, joukossa oli nuoria ja surun murtamia, oli vanhoja kurttuisia naisia, jotka huusivat tuskaansa haavoittuneen eläimen lailla ja yrittivät seurata poikiaan ja miehiään veljeshautaan, he kirkaisivat, kun säälivät kädet pidättivät heitä. Niin rakastavat köyhät toisiaan!

Hautajaiskulkuetta kesti koko pitkän päivän. Se valui Iberian portista Punaiselle torille ja poistui Nikolskajaa myöten, punaisten lippujen virta, yllään toivon ja veljeyden sanoja ja hämmästyttäviä ennustuksia, ja taustanaan viidenkymmenen tuhannen ihmisen joukko — ja sellaisena se jäi maailman työläisten ja heidän jälkeläistensä muistoon ikuisiksi ajoiksi.

Valot syttyivät. Ohi kulkivat viimeiset liput ja viimeiset itkevät naiset, jotka vielä katsoivat sanomattoman hartaasti taakseen. Hitaasti ehtyi proletaarivirta Punaisella torilla..."[1]

Surumarssin vanhat suomalaiset sanat ovat mitä vaikuttavinta ja dramaattisinta työläisrunoutta, ilmeisesti Esa Paavo-Kallion kynänjälkeä:

Tulistuivat ketjut kuumuudesta
ilmassa oli kaasuja myrkyllisiä.
Veri tippui maahan tulikuumana
kahleiden repimistä haavoista.

Kun hirmuvallan salongit on kullalla verhottu
ja myrkkymalja köyhän kansan kurkkuun kaadettu.
Vaan ne kirjoitukset ankarat on seinillä nyt
piirtänyt käsi joka on paljon kärsinyt.

Kun Reino Sandell 1950-luvulla laati surumarssista modernin, teholtaan ehkä vaatimattomamman ja arkisemman version, hän käytti melodiana torvisoittokuntien perinteistä nuotinnosta, joka poikkeaa jonkin verran alkuperäisestä venäläisestä sävelmästä — se on ehkä palautettavissa alkuperäisen kansanlaulun ytimekkääseen asuun.

---

[1] John Reed, Kymmenen päivää jotka järisyttivät maailmaa, luku X, s. 253—254. Tässä luvussa käsitellään syksyn 1917 vallankumoustapahtumia Moskovassa.

Matkansa päähän toverimme saapunut on.
Ihmisen retki siinä aina muuttumaton.
Kerran on meidän viimeinen askel astuttava.
Toisilla vielä matka on jatkuva.

Joulukuussa 1905 eräät Moskovan työläiset yrittivät vielä kerran nostaa vallankumouksen punaista lippua aseellisen kapinan avulla. Se epäonnistui, mutta tapahtumat jäivät työväenlaulun historiaan barrikadeilla taistelleen työläisrunoilijan F. S. Škulovin säkeiden välityksellä. Me olemme seppiä -laulun teksti julkaistiin ensimmäisen kerran bolševikkien lehdessä Nevskaja Zvezda vuonna 1912. Italialaista Bandiera rossaa läheisesti muistuttavan sävelmän alkuperää ei tiedetä. Suomessa tämä Venäjän vallankumouksellisten klassinen laulu on jäänyt unohduksiin.

Me olemme seppiä. Punaista tulevaisuutta
takoo vasaramme isku iskulta.
Tunti tunnilta taomme teostamme
se valmistuu, pian koittaa päivä.

Kaivostyöläisten lauluista radanrakentajiin

Vaikka työväenliike voimistuikin kaikissa maissa 1880-luvulta lähtien, se sai eri maissa erilaisia muotoja eikä ollut perustetuista kahdesta internationaalista huolimatta kovinkaan yhtenäinen ja yksimielinen. Suurin ja parhaiten järjestäytynyt oli Saksan sosiaalidemokraattinen puolue. Ranskassa liike hajaantui moniksi ryhmiksi, ja Englannissa toiminta keskittyi suurelta osalta ammattiyhdistyksiin. Englannin työväenpuolue perustettiin vuonna 1900, ja jo tuolloin omaksuttiin periaatteet, jotka poikkesivat Saksan ja Venäjän sosiaalidemokraattisten puolueiden päämääristä. Vaikka sekä Marx että Lenin olivat asuneet Englannissa, he eivät kyenneet paljonkaan vaikuttamaan sen työväenliikkeen omaksumiin linjoihin. Paljon suurempi merkitys kuin esimerkiksi Marxin Pääomalla oli vuonna 1889 julkaistulla teoksella Fabian Essays, jossa pyrittiin osoittamaan, miten sosialismi voitaisiin rauhanomaisin keinoin toteuttaa parlamentaarisesti hallitussa maassa.

Englannin työväestö pyrki saamaan vaatimuksiaan lävitse ammattiyhdistysten hoitamien lakkojen avulla, joita esimerkiksi vuonna 1899 oli 719 kappaletta. Englannin varhainen työväenmusiikki liittyykin suurelta osin juuri lakkoihin ja yleensä teollisuustyöläisten olosuhteisiin. Kaivostyöläisten rikas lauluperinne syntyi paljolta kadulla esitettäväksi: kerättiin rahaa työläisten hyväksi, laulujen sanat eivät siksi saaneet olla kovin vallankumouksellisia mutta kylläkin omiaan herättämään sosiaalista sääliä. Erilaisista kaivosonnettomuuksista tehdyt laulut olivatkin suosittuja.

Kuuluisin kaivostyöläisten laulunkirjoittajista oli vuonna 1919 kuollut Tommy Armstrong, jonka toiminnan pääaika osui vuosiin 1880—1900 — aikaan jolloin Miner's Federation, kaivostyöläisten ammattiliitto kasvoi vain viidessä vuodessa 36 000 jäsenestä 200 000 jäseneen. Armstrongin lauluissa oli sosiaalinen kritiikki voimakas. Hänen balladinsa noudattivat yleensä kaavaa protesti — kritiikki — ratkaisu — rauha, toteaa teollisuuslaulujen tutkija A. L. Lloyd. Pitkäikäisimmäksi niistä on jäänyt laulu The Durham lock-out. Armstrong toimi Durhamin lakon aikana 1892 kaivostyöläisten johtajan William Pattersonin "hovilaulajana" ja kirjoitti joukon lauluja, jotka ovat arvokkaita dokumentteja puhtaasti työväenliikkeen historiankin kannalta.

Durhamin lakon syynä oli hiilen hinnan lasku, jonka takia hiilikaivosten omistajat yrittivät toteuttaa kymmenen prosentin palkanalennuksen. Työläisten kieltäydyttyä tästä heidät lukittiin kaivosten ulkopuolelle — nimi The Durham lock-out tarkoittaa tätä lukitsemista — ja kuuden viikon nälän jälkeen he olisivatkin palanneet töihin, mutta nyt työnantajat vaativatkin 13,5 prosentin palkan vähennystä. Armstrongin lakkolaulu lienee kirjoitettu työtaistelun tässä vaiheessa.

Durhamin kreivikunnassa
nälkä kasvaa päivä päivältä.
Emme tiedä mitä tehdä
saadaksemme ruokaa ja hiiliä,
mutta teidän avullanne voitamme taistelun.

Englannin työläisten tunnetuimman laulun, Englannin työväenpuolueen virallisen hymnin, Punalipun (The Red Flag), kirjoitti vuonna 1889 irlantilainen sanomalehtimies Jim Connell Lontoon suuren satamatyöläisten lakon innoittamana.

Se ilmestyi erään Justice-nimisen aikakauslehden joulunumerossa ja levisi jo viikon kuluessa Liverpooliin ja Glasgowiin.

On kansan lippu punainen
se verhos' ruumiit marttyyrein
mi verellään sen punasi
ja taistoss' henkens' uhrasi.
Nyt lippu tää jo nostakaa
sen varjoss' elää, kuolla saa!
Ei petost' siedä se suojassaan
eest' oikeuden se hulmuaa.

Connel oli aikonut laulun melodiaksi eloisaa sävelmää The White Cockade, mutta sosialistijohtaja Adolphe Smith Headingley piti parempana saksalaista joululaulua O Tannenbaum (englanniksi Maryland), josta Connell totesi, että se oli omiaan "muistuttamaan ihmisiä heidän synneistään ja pelottamaan heitä katumukseen".

Punalipun historiaan liittyy eräs muistettava välikohtaus. Elokuun 1. pnä 1945 Englannin parlamentti kokoontui ensi kerran vaalien jälkeen, joissa Churchillin konservatiivinen hallitus hävisi työväenpuolueelle. The Daily Herald kertoo seuraavana päivänä, että Sir Winstonin astuessa alahuoneeseen toryt virittivät laulun Hän on iloinen vanha toveri. Työväenpuolueen kansanedustaja W. H. Guy ehdotti silloin kaivostyöläisten edustajalle Jim Griffithille, että tämä aloittaisi vastapainoksi Punalipun, jolloin Guy nousisi johtamaan laulua. Näin tapahtui, ja ensimmäisen kerran Englannin parlamentin historiassa talossa kuultiin säkeet kansan lipusta, joka on väriltään syvän punainen.

Aikana jolloin sosialismi jo oli poliittinen mahti Saksassa, Ranskassa ja Englannissa, ei USA:n työläisillä vielä ollut minkäänlaista poliittista edustusta kongressissa. Voimaa työläisliike sai vasta ammattiyhdistysliikkeen mukana, joka sekin oli hajanainen. Vuonna 1886 Samuel Gompersin johdolla perustetun AFL:n, American Federation of Labour'in ohjelma oli puhtaasti utilitaristinen. AFL ei tunnustanut luokkataistelua vaan hyväksyi kapitalistisen omistuksen ja tuotannon. Gompers oli liikkeen johdossa vuoteen 1924 saakka ja esti sosialisteja saamasta käsiinsä järjestön johtoa. AFL sai tukea keskikerrostumien taholta ja pääsi siksi siedettäviin tuloksiin valkoisten työläisten elinehtojen parantamisessa.

Amerikan työväenliikettä ei voi juuri sanoa olleen olemassa ennen 1870-lukua, eikä myöskään kovin runsasta lauluperinnettä syntynyt tätä ennen. Palkkatyöläisten keskuudessa tosin syntyi lauluja, mutta ne olivat enimmäkseen peräisin puunhakkaajilta ja cowboylta, joiden elinehdot vastasivat kansanmusiikin synnylle yleensäkin tyypillisiä oloja. Useimmat työläisten laulut olivatkin vanhoja englantilaisia tai irlantilaisia kansanlauluja sekä uskonnollisia hymnejä, joskin melodiat kokivat muutoksia. Tekstit kuvasivat kunkin eturyhmän paikallista ja ajankohtaista tilannetta realistisella tavalla. Hyvin suuri osa lauluista liittyi siirtolaisuuteen. Alleghany-vuoriston läpi johtava sola, Cumberland gap löydettiin vuonna 1750, ja 50 vuoden ajan tämä sola oli pääreittinä länteen. Toinen suuri lauluaalto syntyi vuoden 1849 kultakuumeen mukana. Tältä ajalta ovat peräisin esimerkiksi sellaiset meilläkin hyvin tunnetut laulut kuin Sacramento ja Clementine.

Ensimmäiseksi varsinaiseksi työväenlauluksi voi kutsua vuodelta 1804 peräisin olevaa laulua Peg and Awl, Naula ja naskali, jossa käsitellään koneellisen kenkien valmistuksen vaikutusta suutarien työhön. Ei ole sattuma, että kysymys on juuri suutareista. Amerikan ensimmäinen ammattiliitto oli perustettu 1792 Philadelphiassa, ja se oli suutareiden ammattiliitto. Suutarien keskuudessa tuntuu eläneen jo tuolloin aito työtaisteluhenki, sillä vuonna 1805 sai samassa kaupungissa kahdeksan suutaria syytteen "salaliitosta palkkojen korottamiseksi". Suutarien Naula ja naskali -laulun musiikkina oli tyypillinen vanha kirkkolaulu, ja on oletettavaa, että sitä esitettiin säestyksettömänä vuorolauluna.

Vuonna 1804, naula ja naskali,
sanoin etten tee kenkiä enää
heitän pois naulani, naskalini.

Ovat keksineet uuden koneen, naula ja naskali,
mitä somimman pikku vehkeen
heittämään pois naulani, naskalini.

Tekee sata paria minun yhtäni vastaan, naula ja naskali,
ei enää huvita kenkien teko
heitän pois naulani, naskalini.

Yhdysvaltain sisällissota loi poliittiset edellytykset yhtenäiselle kapitalistiselle talousjärjestelmälle. Rautatieverkko luotiin. Ensimmäinen yli koko mantereen ulottuva rautatielinja avattiin 1869, ja rautatiestä tuli pian mitä tärkein työnantaja. Kansan keskuudessa rautatienrakennus sai huonon maineen pakkolunastusten ja huonojen työolosuhteiden takia, ja tämä heijastui lukuisissa lauluissa. Ensimmäisen suuren lakon suurpääomaa vastaan tekivät vuonna 1877 rautatietyöläiset vastalauseena kaksinkertaiselle 10 prosentin palkanpudotukselle. Lakkojen kukistamisessa käytettiin tällöin ensimmäistä kertaa liittovaltion joukkoja, kansalliskaartia.

Rautatien rakennukseen liittyvistä yhteiskunnallista sisältöä omaavista työlauluista tunnetuin on John Henry. Laulu syntyi ns. Big Bend -tunnelia rakennettaessa vuonna 1873. John Henry oli erittäin väkevä musta poraaja, joka määrättiin työnantajan vedonlyönnin ratkaisemiseksi työskentelemään tunnelissa kilpaa porakoneen kanssa — haluttiin nähdä kannattaisiko uuden porakoneen käyttö työvoiman säästäjänä. John Henry ei suostunut kilpailuun, kuten laulussa kerrotaan:

John Henry sanoi pomolleen:
mies on mies eikä kone
ja ennen kuin höyryvasara saa voiton
kuolen tämä vasara kädessäni.

Kansanballadi panee John Henryn kuolemaan vasara kädessään. Todellisuus on kuitenkin arkisempi: John Henry kuoli vasta aiotun kilpailun jälkeen kiven pudotessa tunnelin katosta hänen päälleen. Legenda lähti kasvamaan tämän jälkeen, ja ainakin yhdessä mielessä sillä oli suuri oikeutuksensa. Big Bend -tunnelin rakentaminen oli pisin ja vaikein siihen asti tunnettu työ, ja olosuhteita työmaalla kuvattiin helvetiksi, jossa eivät kuolleet vain miehet vaan myös muulit. Big Bend -tunnelia vältettiin lopulta öiseen aikaan, sillä mm. John Henryn haamun tiedettiin kummittelevan siellä lyöden vasarallaan ääniä kuin kirkonkellosta.

Ratatöiden lisäksi oli kaivosteollisuus tärkeä, ja vuosina 1850—80 nousikin kaivoksiin investoitu pääoma yli kaksikymmenkertaiseksi. Vuorityöläiset tekivät lauluja, joissa kuvattiin työolosuhteita, mutta myös lauluja joissa osoitettiin luokkaristiriita kapitalistin ja työläisen välillä ja kehotettiin ammatilliseen järjestäytymiseen. Kaivosten alimmilla tasoilla työskentelevät miehet joutuivat tavallisesti odottelemaan pitkään tavarahissin ja vaunujen tuloa. Aikaansa kuluttaakseen he lauloivat sekä traditionaalisia että uusia

lauluja ja myös soittivat ja tanssivat jigiä ja muita siirtolaistansseja. Viulusta tuli käytetty kaivossoitin. Kaivosalueilla kiersi myös ammattilaulajia, joista tunnetuimpia oli Con Carbon. Syy kiertäväksi laulajaksi ryhtymiseen saattoi olla hyvinkin traaginen. John J. Curtisista tiedetään, että hän sokaistui työskennellessään Morean hiilikaivoksilla, ja kun hän ei halunnut jäädä pelkän köyhäinavun varaan, hän päätti ryhtyä kaivoslaulajaksi. Erään pikkupojan opastamana hän kulki ympäri kaivosaluetta laulaen laulua, jonka eräs Joseph Gallagher oli häntä varten kirjoittanut. Curtis myös myi lauluansa broadsidena, painettuna arkkiveisuna.

Nimeni on John J. Curtis
olen 28-vuotias
synnyin Schuylkillin kreivikunnassa
ja siellä tapasin kohtaloni.
Ja nyt luvallanne
jos haluatte
aion kertoa teille tuosta kohtalokkaasta päivästä
jolloin minusta tuli sokea.

Tunnetuin hiilikaivostyöläisten lauluista on Down in a coal mine, Alhaalla hiilikaivoksessa, jota laulettiin kaikkialla Yhdysvalloissa. Sen melodia on peräisin eräästä J. B. Geogheganin vuonna 1872 julkaisemasta teatterilaulusta. Muita kuuluisia kaivoslauluja ovat Avondalen hiilikaivoksessa vuonna 1869 sattuneesta onnettomuudesta kertova The Avondale mine disaster sekä eräästä Tennesseen vuorityölakosta 1880-luvulla peräisin oleva Buddy, won't you roll down the line, jonka tunnettu kansanlaulaja Uncle Dave Macon vuonna 1930 levyttikin.

Työnantajat olivat asettaneet vankeja lakonmurtajiksi ja kutsuivat apuun myös kansalliskaartin. Syntyi myös firmoja, jotka erikoistuivat murtamaan lakkoja asevoimin sekä työttömiä hyväkseen käyttäen. Ensimmäinen toimisto, joka tällä tavalla rikastui, oli kuuluisa Pinkerton Agency. Tennesseen lakko kesti useita kuukausia, ja sen kaikkia vaiheita kuvataan laulussa, jonka levytetty versio luonnollisesti on jonkin verran siloteltu.

Tennesseessä syntyi riita
työläiset lähetettiin pakolla kaivokseen.
Vapaat työläiset tekivät kapinan
voitto oli kaukana edessäpäin.

Varsinaiset työväenlaulut syntyivät 1870-luvulta alkaen. Kunniapaikalla niiden joukossa on laulu Hold the fort, Pitäkää linnake, jonka syntytarina on mutkallinen niin kuin monen muunkin vanhan työväenlaulun.

Otsikko on peräisin Yhdysvaltain sisällissodasta. Lokakuussa 1864 Unionin joukot oli saarrettu Allatoona-solassa erääseen linnakkeeseen, ja kenraali Sherman kiiruhti avuksi lähettäen vuorenhuipulta vuorenhuipulle lipuin viestitetyn kuuluisaksi tulleen sanoman: "Pitäkää linnake, olen tulossa. W. T. Sherman."

Eräs Unionin joukoissa palvellut majuri Whittle kertoi tämän tarinan Rockfordissa, Illinoisissa pidetyssä koulujuhlassa toukokuussa 1870. Kuulijoiden joukossa istunut laulava evankelista Philip Paul Bliss kirjoitti tarinan innostamana vielä samana iltana gospel-hymnin, jonka kertosäkeeksi tuli

Pitäkää linnake, sillä olen tulossa,
Jeesus viestii jatkuvasti.
Lähettäkää vastaus taivaaseen:
Sinun armollasi voitamme.

Laulu julkaistiin arkkiveisuna, ja sen liitti ohjelmistoonsa myös kuuluisa evankelista Ira D. Sankey. Hän vei sen Englantiin kiertueellaan 1873, ja laulu julkaistiin kaksi vuotta myöhemmin kokoelmassa suosituksi tulleita Sankeyn lauluja. Vuosisadan lopulla Englannin kuljetustyöläiset laativat siihen uudet sanat, ja se tuli tunnetuksi kuljetustyöläisten liiton BTWU:n taistelulauluna.

Pitäkää linnake -laulusta tehtiin sillä välin Amerikassa monia versioita. Suffragettien lisäksi sitä lauloivat 1880-luvulla Knights of Labor -ammattiliiton jäsenet. Tämä Työn ritarit -niminen liitto oli perustettu 1876, ja muista amerikkalaisista ammattiliitoista poiketen se pyrki vaikuttamaan myös varsinaisiin työläisiin vaikkei ollutkaan ohjelmaltaan suoranaisesti marxilainen. Työn ritareiden versio levisi sekin Englantiin, ja oli luultavasti esikuvana kuljetustyöläisten laatimalle tekstille.

Pitäkää linnake sillä olemme tulossa.
Ammattiliiton miehet, olkaa vahvoja!
Rinta rinnan taistelemme eteenpäin,
voitto on oleva meidän.

Vielä niinkin myöhään kuin Ghanan itsenäistyessä vuonna 1957 Pitäkää linnake -melodia tavataan eräässä uutta Ghanaa ylistävässä laulussa. USA:ssa se elää yhä tunnetuimpana ammattiyhdistyslauluna, etenkin syndikalististen työläisten, wobblien keskuudessa. Saksassa laulua esitetään Edwin Hoernlen vuonna 1921 tekemin, silloiseen poliittiseen tilanteeseen liittyvin sanoin.

Useat laulut liittyivät vapunpäivään. Vuonna 1886 oli AFL valinnut toukokuun ensimmäisen päiväksi, jolloin kaikki työläiset ryhtyisivät lakkoon kahdeksantuntisen työpäivän saavuttamiseksi. Toukokuun neljäntenä tuntematon attentaattori heitti Chicagossa pommin poliisijoukkoon, ja syntyneessä oikeudenkäynnissä seitsemän työläistä tuomittiin kuolemaan. Itse vapunpäivän mielenosoituksissa Pinkertonin miehet ja poliisi ampuivat satoja työläisiä. St. Louisissa pidetyssä Amerikan työläisten kongressissa 1888 vappu valittiin työläisten juhlapäiväksi, ja kaksi vuotta myöhemmin siitä tuli kansainvälinen työläisten juhlapäivä.

Kaivosten ja rautateiden ja niillä tapahtuneiden lakkojen ohessa siirtolaisuus muodosti tärkeän tekijän sekä työväenliikkeen että työväenlaulujen kehityksessä. Yhdysvaltoihin hakeutui eurooppalaisista siirtolaisista 1900-luvun alussa enemmän kuin puolet, ja siirtolaisten määrästä antaa kuvan se, että jo vuoteen 1890 mennessä heitä oli yhtenä rynnäkkönä saapunut yli viisi miljoonaa, pääasiassa Etelä- ja Itä-Euroopan maista mutta myös Brittein saarilta, Saksasta ja Pohjoismaista. Irlantilaisia tuli viidessä vuodessa kokonaista 600 000. Olosuhteet joissa siirtolaiset joutuivat työskentelemään, olivat hyvin kehnot, huonommat kuin esimerkiksi parakeissa asuvilla Länsi-Saksan vierasmaalaisilla työläisillä tänä päivänä. Amerikkalaisia ammattiliittoja ei yleensä kiinnostanut siirtolaisten aseman parantaminen, ja ainoa ammattiliitto, johon niin siirtolaiset kuin värilliset sekä naiset pääsivät vapaasti liittymään, oli kuuluisa IWW, Maailman teollisuustyöläisten liitto.

Joe Hill ei kuole milloinkaan

Industrial Workers of the World syntyi vuonna 1905 sosialistien, anarkistien ja radikaalien kaivostyöläisten yhteenliittymänä. Sen taustavoimina olivat itärannikon radikaalit,

jotka olivat yrittäneet voittaa AFL:n ja Työn ritarit sosialististen aatteiden taakse, ja toisaalta lännen kaivostyöläisten Western Federation of Miners, joka oli 1897 irtautunut AFL:stä. IWW:n periaateohjelma määritteli liiton syndikalistiseksi liikkeeksi, joka piti työnantajien ja työntekijöiden vastakohtaisuutta sovittamattomana ristiriitana ja pyrki tämän ratkaisuun ammattiyhdistysliikkeen, ei poliittisen puoluetoiminnan kautta. IWW:n mielestä palkkajärjestelmä tuli korvata työläisten itse johtamilla teollisuusyhteisöillä, syndikaateilla.

IWW:n tunnettu lauluntekijä Ralph Chaplin ilmaisi tämän ajatuksen kuuluisassa laulussaan Solidarity forever seuraavasti:

> Käsissämme on suurempi voima kuin kullassa
> synnytämme uuden maailman vanhan tuhkasta
> sillä ammattiliitto tekee meidät vahvoiksi.

IWW:n aktivistien kehittämä taistelujärjestelmä perustui lukuisiin lyhytaikaisiin paikallisiin lakkoihin sekä niihin liittyviin agitaatiotilaisuuksiin, joiden ohjelmassa musiikilla oli tärkeä osuus. Tämän taktiikan avulla arveltiin pystyttävän horjuttamaan kapitalistinen järjestelmä pois raiteiltaan. IWW oli luultavasti ensimmäinen työväenjärjestö, joka käytti musiikkia järjestelmällisesti propagandassaan, ja sen punaiset laulukirjat levisivät jättiläispainoksina yli koko Amerikan. Agitaatiossa otettiin oppia Pelastusarmeijasta, ja erääseen aikaan nämä kaksi järjestöä suorastaan kilpailivat keskenään katuyleisön mielenkiinnosta — usein täsmälleen samoin melodioin. Ajatuksen parodioista, joiden lähtökohtana olivat Pelastusarmeijan laulut, keksi Alaskasta vuonna 1907 Washingtoniin paennut IWW:n organisaattori J. H. Walsh, ja hän myös keksi pukea IWW:n soittokunnat punaisiin univormuihin. Laulujen tekstit painettiin, ja niitä myytiin tilaisuuksissa yleisölle.

Parhaat laulut painettiin IWW:n laulukirjaan, joka vuodesta 1909 lähtien on ilmestynyt yli 30 painoksena. Kirjan nimi oli oikeastaan Songs of the Workers, mutta useimmat wobblyt (IWW:n jäsenet) kutsuivat sitä nimellä ”Pieni punainen laulukirja”. Parodioiden ja alkuperäisten wobblylaulujen tekijöinä oli mm. jo mainittu Ralph Chaplin sekä Laura Payne Emerson, Pat Brennan, Covington Hall, Charles Ashleigh ja T-Bone Slim.

Kuuluisimmaksi IWW:n laulujentekijäksi kohosi Joe Hill,

joka liittyi San Pedron osastoon vuonna 1910. Joe Hill eli virallisesti Joseph Hillstrom oli ruotsalainen siirtolainen ja syntyi Gävlessä 1879 Joel Emanuel Hägglund-nimisenä. Ensimmäiset laulunsa hän kirjoitti San Pedron merimieskodissa, jossa hänen oli tapana istuskella soittamassa pianoa, kitaraa, viulua tai banjoa. Ensimmäinen Pieneen punaiseen laulukirjaan hyväksytty Joe Hillin laulu oli The Preacher and the Slave, Pappi ja orja, vuodelta 1911. Se on parodia Pelastusarmeijan hymnistä In the Sweet Bye and Bye.

Taivaassa saat syödä myöhemmin.
Tee työtä ja rukoile,
taivaassa saat piirakkaa kun kuolet.

Papin ja orjan kanssa suosiosta kilpailemaan nousi vielä samana vuonna laulu Casey Jonesista. Sekin oli parodia, tällä kertaa lakonrikkurista, joka kuoltuaan joutuu taivaaseen todetakseen, että Pyhä Pietari oli varannut hänelle sielläkin lakonrikkurin tehtävät — enkelimuusikot olivat nimittäin tehneet lakon. Alkuperäinen Casey Jones oli suosittu kansanballadi, jossa kerrottiin historiallisesta henkilöstä, veturinkuljettajasta nimeltä John Luther Jones. Vuonna 1909 laulu levisi vaudevillenäyttämöiden välityksellä ympäri Amerikkaa päätyäkseen Joe Hillin käsiin hänen tarvitessaan lakkolaulua Harrimanin omistaman Southern Pacific-rautatien työläisten ryhtyessä lakkoon vuonna 1911. Kuten kansanballadissa Casey Jones saa surmansa veturin syöksyessä jokeen, mutta tämän jälkeen tapahtumat saavat uuden käänteen:

Casey Jones sai työtä taivaassa
Casey Jones sai hienon homman
Casey Jones joutui enkelien lakon rikkojaksi
juuri niin kuin hän teki S. P. -radalla.

Enkelit pitivät kokouksen
ja sanoivat ettei tämä ole oikein.
Enkelien ammattiliitto numero 23
heitti Caseyn alas kultaportaita.

Casey Jones lensi Helvettiin.
Casey Jones, huusi Paholainen, hieno juttu
pian rikkiä lapioimaan!
Siinä on rikkurin oikea paikka!

Joe Hillin kirjoituksissa ja lauluissa oli voimakkaana esillä hänen luottamuksensa yhdistyneen työväenluokan voimaan. Salt Lake Cityn amerikanruotsalaisten yhdistykselle Verdandille hän kirjoitti voimakkaimman laulunsa Workers of the World Awaken, jonka myös amerikansuomalaiset omaksuivat ja levyttivätkin nimellä Proletaarit nouskaa.

Proletaarit kaikkien maiden
nouskaa innoin toimintaan.
Rikkaudet jotka loitte
ahnaat rosvot anastaa.
Tahdotteko sorron taakkaa
tyytyväisnä kantaa ain,
kehdosta ain hautaan saakka
halpa olla orja vain.

Proletaarit nouskaa, jonka käsikirjoitusta säilytetään Tukholmassa Työväenliikkeen arkistossa, oli yksi harvoista lauluista, jotka Joe Hill itse sävelsi, ja se osoittaa hänet poikkeuksellisen sytyttäväksi myös säveltäjänä. Juuri tämä laulu aloitti Joe Hillin hautaustilaisuuden Chicagon West Side Auditoriumissa marraskuun 25:ntenä 1915. Seuraavana tilaisuuden ohjelmassa oli erään puolalaisen tytön esittämänä toinen hänen oma sävellyksensä, The Rebel Girl, josta ilmeni Joe Hillin käsitys siitä, miten tärkeää oli saada naiset mukaan vallankumousliikkeeseen. Laulu syntyi vuonna 1914, ja yhdeksän kuukautta myöhemmin odotellessaan Salt Lake Cityssä kuolemantuomionsa täytäntöönpanoa, hän kirjoitti Elisabeth Gurley Flynnille, IWW:n merkittävimmälle naisorganisaattorille:

"Sinä olit innoittajani, ja kun sävelsin Kapinallistyttöni, sinä olit täällä ja autoit minua. Koska sinä olit idean antaja, haluan nyt, mennessäni pian pois, antaa sinulle kaiken kunnian laulusta. Yritä nyt löytää lisää samanlaisia kapinallistyttöjä kuin itse olet, sillä heitä tarvitaan, ja tarvitaan todella kipeästi."

Naisia on monenlaisia
tässä pahoinvoivassa maailmassa.
Jotkut elävät kauniissa herraskartanoissa
ja kantavat kauneimpia vaatteita.
On siniverisiä prinsessoja
joiden charmi on tehty timanteista ja helmistä.
Mutta ainoa ja sivistynein lady
on kapinallistyttö!

"Kapinallistyttö", neiti Flynn liittyi sittemmin USA:n kommunistiseen puolueeseen ja toimi siinä kuolemaansa saakka 1964. Flynnin toimiessa IWW:n piirissä naisilla ei ollut juuri missään maassa äänioikeutta (Suomea ja Pohjoismaita lukuun ottamatta).

Englannissa ja Yhdysvalloissa 1800-luvulla virinnyt naisasialiike, jonka kannattajia nimitettiin suffrageteiksi sanan suffrage, äänioikeus, mukaan, liittyi eräin sitein työväenluokan taisteluun. Yhdysvalloissa lähes kaikki naisasianajajat olivat samalla innokkaita abolitionisteja, orjuuden vastustajia. Englannin naisasialiikkeen, WSPU:n perustajan Emmeline Pankhurstin tytär Sylvia pyrki lähestymään East Endin työläisnaisia, minkä takia hänen äitinsä ja sisarensa eristivät hänet liikkeestä. Kesäkuussa 1914, suuren lakkouhan vallitessa, Irlannin ollessa liukumassa sisällissotaan ja maailmansodan oireiden ilmetessä, parlamentin puhemies Asquith suostui tapaamaan Sylvia Pankhurstin East Endistä kokoaman naislähetystön ja keskusteli heidän kanssaan yleisistä yhteiskunnallisista epäkohdista, joihin työläisnaiset halusivat vaikuttaa. Yleisen äänioikeuden naiset saavuttivat useimmissa maissa kuitenkin vasta maailmansodan päättyessä tapahtuneiden mullistusten ansiosta.

Vuoden 1913 lopulla Joe Hill siirtyi Utahiin auttamaan IWW:n paikallisen organisaation perustamista. Tämä muutto oli kohtalokas. Tammikuussa 1914 hänet pidätettiin syytettynä Salt Lake Cityn entisen poliisimestarin murhasta ja tuomittiin kuolemaan ampumalla. Oikeudenkäynti herätti Amerikassa suunnatonta huomiota, sillä oli ilmeistä, ettei Joe Hillillä ollut murhan kanssa mitään tekemistä. AFL:n puheenjohtajan Samuel Gompersin ja kirjailija Helen Kellerin pyynnöstä presidentti Wilson vetosi Utahin kuvernööriin William Spry'hin tuomion tarkistamiseksi, mutta turhaan. Joe Hill ammuttiin 19:ntenä marraskuuta 1915.

Joe Hillin kuolema oli todennäköisesti puhdas oikeusmurha, joskin hänen elämäkertansa kirjoittajat yhä väittelevät mahdollisuudesta, että Hill ehkä tiesi jotakin tapauksesta. Jotta Utahin oikeusistuimen ja kuvernöörin asenne kävisi ymmärrettäväksi, on muistettava, että IWW:n toiminta oli herättänyt syvää närkästystä eri puolilla Amerikkaa, mutta varsinkin mormonien hallitsemassa ääritaantumuksellisessa Utahissa. Ei ole sattuma, että ensimmäisen Joe Hillistä kirjoitetun elämäkerran otsikkona vuonna 1916 (Ruotsissa) oli "Joseph Hillström. Laulaja ja vallankumouksellinen jonka Utahin mormonikapitalistit murhasivat".

Joe Hill ei myöskään ollut IWW:n ainoa marttyyri. Etenkin liiton omaksuttua ensimmäisen maailmansodan alettua jyrkän pasifistisen kannan, sen jäseniä alettiin hysteerisesti vainota. Erilaiset porvarilliset kansalaisyhdistykset hyökkäsivät kaikkialla maassa IWW:n toimistoihin, keskeyttivät sen tilaisuuksia ja toimittivat wobbleja vankilaan. Liittovaltion poliisi pidätti vuonna 1917 184 IWW:n jäsentä syytettynä sotaponnistusten sabotoimisesta ja kiihottamisesta asepalveluksesta kieltäytymiseen. Liiton jäseniä istui vankilassa aina vuoteen 1933 saakka.

IWW toimii yhä tänä päivänä, joskin sen merkitys ei enää ole yhtä suuri kuin vuosisadan alkukymmeninä. Osittain tämä johtuu siitä, että liitossa syntyi avoin hajaannus lokakuun vallankumousta seuranneina vuosina. IWW suhtautui aluksi positiivisesti Venäjän bolševikkivallankumoukseen, mutta etenkin Kronstadtin matruusien kapina ja kommunistien esiintyminen Italian työläisten miehittäessä syyskuussa 1920 tehtaita saivat jäsenistön enemmistön suhtautumaan torjuvasti kommunistiseen liikkeeseen. Moskovasta saapui kuitenkin 1920 kehotus liittyä Kominterniin, ja hajaannuksen tapahduttua osa IWW:n johtajia kuten "Big Bill" Haywood siirtyi vuonna 1919 perustettuun Amerikan kommunistiseen puolueeseen. Vankilasta vapauduttuaan Haywood pakenikin Neuvostoliittoon, missä hän kuoli 1928.

Poliittisten parodioiden ja taistelulaulujen lisäksi Joe Hill kirjoitti myös sentimentaalisia rakkausrunoja kuten "Tule Iloiseen Ratsastukseen Lentokoneessani" tai "Saanko Tanssia tämän Valssin Kanssasi", mutta näitä ei julkaistu IWW:n lehdistössä. Ne selventävät kuitenkin Joe Hillin ja wobblyliikkeen esteettisiä käsityksiä. Wobblien maailma oli maailma sinänsä. He kehittivät oman folklorensa omine normeineen ja käyttivät tätä lauluissa, kertomuksissa ja aforismeissa syntynyttä uutta kansanrunoutta välittämään kulttuuriarvostuksiaan. Amerikkalainen Allan Calmer toteaa IWW:n esteettisten standardien tuottaneen tulokseksi "liioitteluun ajautunutta burleskia hölynpölyä ja helppohintaisia tendenssisävellyksiä". Wobbleilla ei ollut erityisempää ymmärtämystä menneiden aikojen kulttuuriperintöä kohtaan ja he asettivat yhtäläisyysmerkit estetiikan ja etiikan välille. Seurauksena oli että he antoivat sädekehän kaikelle, jossa vain osoitettiin sympatiaa työväkeä kohtaan.

Myös Joe Hillin lauluissa ilmenee tämänkaltainen näke-

mys, joskin niiden monet nerokkaat piirteet ovat auttaneet niitä kestämään aikaa paljon paremmin kuin monet vastaavat työväenlaulut, jotka aikanaan ovat olleet suosiossa. Joe Hill oli aito työväenrunoilija, joka kirjoitti sarkasmin ja todellisuuden välillä leijuvia laulujaan täsmälleen samalla tavalla kuin hän itse eli, lauloi ja työskenteli ja kuten hänen toverinsa elivät ja työskentelivät. Joe Hillistä on myös kirjoitettu ja laulettu enemmän kuin yhdestäkään muusta työväenliikkeen marttyyristä. Kuuluisin hänelle omistetuista lauluista on I dreamed I saw Joe Hill last night. Sen sanat kirjoitti vuonna 1925 nuori runoilija Alfred Hayes, ja muutamia vuosia myöhemmin ne sävelsi Earl Robinson. Laulun tekivät sittemmin maailmankuuluksi Michael Loring ja Paul Robeson, jotka myös levyttivät sen.

Joe Hillin unissani näin
jo kauan kuollehen.
Kun hämmästyin, Joe virkkoi vain:
Mä koskaan kuollut en.

Vaan Joe, mä intin, ponssarit
sun tappoi, muistan sen.
Ei pyssyt pysty tappamaan,
Joe vastas, kuollut en.

Joe Hill näin kertoi nauraen:
He multa hengen vei,
vaan minkä eestä taistelin
se koskaan kuollut ei.

Nyt ymmärrän sen, että ei
Joe kuole milloinkaan.
Kun työväenluokka taistelee
Joe Hill on joukossaan.

Elvi Sinervon ylläolevasta käännöksestä ei selviä Hayesin laulun alkuperäinen konkreettisuus. Poisjätetyt kolme säkeistöä maalaavat selvän kuvan historiallisesta tilanteesta lakkoineen ja kaivoksineen ja osoittavat myös selkeästi murhaajan: Salt Lake Cityn kuparikaivosten omistajat.

Uralilla kulkee Tšapajevin tie

Vanhan työväenliikkeen historia huipentui lokakuun vallankumoukseen vuonna 1917. Tämä merkitsi samalla myös uuden lauluperinteen alkua, lauluperinteen, jota aluksi leimasivat interventiosotien vaikeat vuodet ja sittemmin uuden neuvostovaltion rakennustyö. Laulut jotka vuoden 1917 jälkeen Neuvostoliitossa syntyivät, olivat suurimmalta osin peräisin Puna-armeijan piiristä, ja Puna-armeijan keskuudessa kehittyi myös uusi kansallinen laulutyyli, jonka pohjana oli venäläinen kansanmusiikki. A. V. Aleksandrovin perustaman Puna-armeijan kuoron luoma esitystapa oli Komsomol-laulujen ja agitprop-ryhmien teatterillisen tyylin rinnalla kokonaan uutta työväenliikkeen historiassa. Ensimmäisen kerran kyettiin luomaan uutta kulttuuria, sen sijaan että olisi muokattu, kuten vanha työväenliike, porvarillisia melodioita tai kansanlauluja sisällöltään sosialistisiksi tai käännetty oman maan kielelle kansainvälisiä työväenliikkeen marsseja.

Myös Puna-armeijan ensimmäiset sisällissodan aikaiset laulut perustuivat vielä tsaarin ajan perintöön. Vuonna 1918 koko Puna-armeija lauloi laulua nimeltä Neuvostojen puolesta, jota tsaarin armeijassa oli laulettu nimellä Kuunnelkaa vaarit, sota on alkanut. Sävelmä oli lainattu venäläisestä romanssista Valkoakaasia, jonka myös Suomen seurapiirit tunsivat hyvin nimellä Kukkivat tuomien valkoiset kukkaset. Kerrotaan, että varsinkin legendaarinen Tšapajevin divisioona esitti uutta laulua antaumuksella. Suomeen Neuvostojen puolesta tuli Sosialistisen nuorisoliiton välityksellä 1920-luvulla.

Toveri, kuule, työsi jo heitä
sotahan torvet kutsuvat meitä.
Puolesta taistellaan neuvostojemme,
kuollaan jos tarvitaan, peräänny emme.

Varsin luonnollista oli, että sotilaat asettivat Leninin rinnalle Trotskin:

Eläköön Lenin suur' johtajamme
eläköön Trotski isä armeijamme.

Tämä säkeistö jäi tietenkin unhoon Trotskin tultua syrjäytetyksi.

Interventiosotien tapahtumat heijastuivat monissa lauluissa. Puna-armeijan marssi, jonka sanat kirjoitti P. Grigorjev, kertoo "mustasta paronista", kenraali P. N. Wrangelista, jonka valkoinen armeija lyötiin Perekopin jäälle vuonna 1920. Musiikin sävelsi Dmitri Pokras.

Valkoarmeija ja musta paroni
pystyttävät tsaarin istuinta jälleen.
Mutta taigalta Englannin meriin asti
Puna-armeija on voitokkain.

Suomessa melodia tunnetaan kokonaan toisella nimellä, Nuorison marssi, ja jälleen kerran klassinen vallankumouslaulu saapui Suomeen saksalaisen kielialueen kautta, jolloin sanatkin muuttuivat toiseksi. Uuden tekstin oli kirjoittanut Fritz Brügel teemanaan Wienin työläiset tulevan maailman rakentajina. Itävallan sosialistisen nuorison kansainvälisillä nuorisopäivillä 1929 uusi teksti tuli suosituksi, ja sitä alettiin esittää myös Saksassa Rote Falken-nuorisojärjestön keskuudessa. Aiheensa takia laulu tuli jälleen suosituksi helmikuussa 1934, jolloin liittokansleri Dollfuss määräsi Wienin sosiaalidemokraattisia esikaupunkialueita pommitettavaksi tykistötulella — kommunistinen puolue oli jo vuotta aikaisemmin kielletty. Laulun suomenkielisissä sanoissa, jotka syntyivät jo 20-luvulla, on Itävaltaan yhdistyvät säkeet poistettu, ja tilalle on tuotu nuorison taistelutahto.

Nuoriso valmis on taistelemaan
puolesta luokkansa vapauden.
Piinat ei peljätä, ei vankilat
kun laulumme ilmoille raikuvat.
Siks kunnes valta on työväellä
ja päivä koittaa orjille.

Vuoden 1919 alussa Neuvosto-Venäjä oli äärimmäisen vaikeassa tilanteessa, ja hallituksen käsissä oli vain pieni osa koko Venäjän maantieteellisestä alueesta. Maaliskuussa 1918 ensimmäiset ulkomaiset yksiköt olivat astuneet Venäjän maaperälle Murmanskin lähellä englantilaisesta risteilijästä Glorysta. Huhtikuun alussa japanilaiset nousivat maihin Vladivostokissa, ja toukokuussa tšekkilegioona, sotavangeista koottu armeijanyksikkö, nousi kapinaan bolševikkeja vastaan Siperian radan varrella. Ukrainan nationalistit ja Donin

kasakat liittoutuivat saksalaisten kanssa, jotka valloittivat Krimin ja etenivät Kaukasukselle. Marraskuussa ranskalaiset nousivat maihin Odessassa, britit valtasivat Gruusian, ja amerikkalaisten ja englantilaisten tukema tsaarin amiraali Aleksandr Koltšak pani Siperiassa toimeen sotilasvallankaappauksen ja julistautui "Venäjän ylimmäksi hallitsijaksi". Joulukuussa kenraali Krasnovin joukot valtasivat Donin seudun. Toukokuussa 1919 kenraali Denikinin valkoarmeija aloitti hyökkäyksensä Kaukasukselta Donin alueelle ja Ukrainaan. Viimeisenä lähti liikkeelle Baltian valkokaarti kenraali Judenitšin johdolla Eestistä kohti Pietaria.

Interventiosotien vuosina kuuluisaksi tulleita hahmoja oli Vasili Ivanovitš Tšapajev, joka oli syntyisin Volgan seuduilta köyhästä talonpoikaisperheestä. Hän työskenteli kirvesmiehenä ennen liittymistään tsaarin armeijaan maailmansodan sytyttyä. Vallankumouksen jälkeen hän palasi Volgan rannoille ja liittyi bolševikkeihin. Tšapajevin sotilaskokemus tsaarin armeijassa oli vain kahden vuoden mittainen, mutta opiskeltuaan sota-akatemiassa hänet nimitettiin divisioonan komentajaksi Frunzen komentamaan eteläiseen ryhmään, jonka tehtävänä oli kesällä 1919 torjua Uralilta käsin hyökkäävä amiraali Koltšak, filmissä "Romanovien tuho" ikuistuksensa saanut tummanpuhuva ja ylpeähahmoinen tsaarin upseeri. Syyskuun 5 päivän yönä Tšapajevin komentaman 25. divisioonan esikunta joutui valkoisten saartamaksi. Panoksensa loppuun ammuttuaan 32-vuotias divisioonankomentaja syöksyi haavoittuneena Ural-jokeen, mutta hukkui vihollisluodin satuttamana ennen toiselle rannalle pääsyään.

Lehtinen joka julkaistiin Tšapajevin kuoleman jälkeen, kertoo: "Pakotietä ei ollut, mutta hän ei vieläkään antautunut. Paljon kaatuneita oli jo hänen ympärillään, monet sotilaat olivat hukkuneet kylmiin aaltoihin, mutta Tšapajev seisoi yhä aaveen tavoin jyrkänteen reunalla. Hän oli haavoittunut käteen ja kasvoihin. Veri virtasi poskia myöten, hän pyyhki sen paidan hihalla. Sitten nähtiin, miten hän laskeutui maahan, ehkä jälleen haavoitettuna. Riisui saappaansa ja syöksyi joen aaltoihin. Eikä häntä enää nähty."

Tšapajevista tuli legenda, ja hänen elämäntarinansa ikuisti vuonna 1923 divisioonan poliittinen komissaari D. Furmanov. Romaanin perusteella tehtiin 1934 mainetta saanut filmi. 20-luvun lopulla Tšapajevin divisioonassa konekivääriampujana palvellut Marusja Popova sovitti entisen päällikkönsä kuuluisan taisteluhuudon "eteenpäin toverit, taaksepäin ei as-

keltakaan" lauluksi, josta A. V. Aleksandrovin säveltämänä tuli hyvin suosittu Puna-armeijan keskuudessa. Melodia jäljittelee vanhoja tsaarin armeijan marsseja.

Uralilla kulkee Tšapajevin tie,
hän haukkana joukkonsa rynnäkköön vie.
Eespäin, toverit, taapäin ei askeltakaan!
Ken kaikkeen voi tottua, myöskin kuolemaan.[1]

Koltšakia vastaan käydyt taistelut synnyttivät muitakin lauluja, myös Tšapajevista, jonka kuolemasta sävelsivät myöhemmin laulunsa myös Dunajevski ja Solovjov-Sedoi. Nuoren sotilaan hyvästijättö -nimisen laulun sanat kirjoitti nuori runoilija Demjan Bednyi. Nimestään huolimatta laulu on kevyen tanssillinen, mikä johtuu siitä, että melodia on sovitelma leikillisestä ukrainalaisesta kansanlaulusta.

Muita tyypillisiä sotilasfolkloren tuotteita olivat Me punasotilaat, jonka melodia tunnettiin tsaarin armeijassa nimellä Humisevan metsän keskellä, Nuori tiedustelija, Kommunardin teloitus sekä marsalkka Budjonnyistä tehdyt kaksikin erilaista marssia, joiden kummankin melodiat ovat Pokrasveljesten tekoa. Semjon Mihailovitš Budjonnyi oli tsaarin armeijan upseeri, joka vuonna 1918 muodosti neuvostovallan puolesta taistelevat ratsuväenosastot. Vuodesta 1919 hän komensi 1. ratsuarmeijaa ja johti operaatioita Denikinin, Wrangelin ja valkoisten puolalaisten sotajoukkoja vastaan. Andrej Surkovin kirjoittama Budjonnyin ratsastajalaulun nimellä tunnettu marssi tunnetaan Suomessa kaksilla sanoilla. Alkuperäisessä laulussa kerrottiin taisteluista atamaaneja (kasakkapäällikköjä, hetmaneja, saksan kielen sanasta Hauptmann, kapteeni) ja puolalaisia vastaan. 1960-luvun lopulla melodian muunnos levisi Ruotsiin ja sitä kautta Suomeen Freedom Singers -nimisen yhtyeen välityksellä, ja Pentti Saaritsa käänsi suomeksi sanat, jotka kävivät läpi työväenliikkeen historiaa aina Wienin kongressista asti.

Tuhatkahdeksansataa viisitoista solmi
Metternich ja tsaari pyhän allianssinsa.
Kaikki Euroopan ruhtinaat
ne liittoutui, juonikkaat,
ja loppu tuli vapaudesta.

---

[1] Suom. Heimo Anttiroiko

Ja ne murhasivat, hirttivät ja vainosivat, vahtivat,
ja sitä kesti vuosikausia,
mutta historian kulkua ei taaksepäin voi tuupata
ja tyranni saa aina palkkansa.

Suosituin interventiosotien lauluista on Partisaanimarssi, joka syntyi Amurin alueen partisaanijoukkojen keskuudessa maaliskuussa 1920. Partisaanijoukot olivat kommunistisen puolueen keskuskomitean alaisia erikoistehtäviin lähetettyjä joukkoja eivätkä siis kuuluneet varsinaiseen Puna-armeijaan. Sanat kirjoitti harrastelijarunoilija Pjotr Parfemov partisaanikomissaari Sergei Lazon muistoksi. 26-vuotiaan Lazon polttivat japanilaiset tuona vuonna ankaran kidutuksen jälkeen veturin tulipesässä. Heinäkuussa 1929 Aleksandrovin yhtye otti marssin ohjelmistoonsa johtajansa sovituksena — melodia oli venäläinen kansanlaulu — mutta uusin sanoin, jotka oli tehnyt Ukrainan sotilaspiirissä palveleva komppanianpäällikkö I. Aturov. Tämänkin jälkeen laulu sai vielä uuden tekstin, jonka teki Sergei Alymov.

Jo 20-luvun lopulla laulu tunnettiin Suomen maanalaisessa kommunistisessa liikkeessä, ja sen vanhin suomennos ilmestyi 1935 Neuvostoliitossa painetussa suomenkielisessä laulukirjassa. Suomennos ei joka kohdin tee täyttä oikeutta laulun historialliselle taustalle. Ensimmäinen säkeistö

Kautta laaksojen ja vuorten
kulki partisaanein tie
lyömään joukot vainolaisten
meren rantaan marssi vie

kuului alun perin seuraavasti

Kautta laaksojen ja vuorten
divisioona marssi eteenpäin
valtaamaan Primorjen,
valkoarmeijan linnakkeen.

Myöhemmissä säkeistöissä esiintyvät maininnat "Spasskin öisistä tuimista taistoista" ja "päivistä Volotšajevskin" kohdistuvat todellisiin historiallisiin tapahtumiin. Helmikuussa 1922 yhdistyneet partisaanijoukot ja puna-armeijan yksiköt valmistautuivat valtaamaan Volotšajevskin, japanilaisten rakentaman voittamattoman tuntuisen linnoituksen. Paikka oli

ihanteellinen puolustautumista varten: linnake oli jokien ja kukkuloiden ympäröimä, ja ennen sen luokse pääsemistä oli kahlattava syvän lumen peittämää tasankoa. Helmikuun kymmenentenä, purevasta tuulesta ja pakkasesta huolimatta puna-armeija ryhtyi hyökkäykseen, ja kaksi päivää myöhemmin linnoitus oli sen käsissä. Valkoisten viimeinen turvapaikka Spasskin luona vallattiin seuraavana syksynä, ja lokakuun 25 päivänä vallankumoukselliset joukot saapuivat Vladivostokiin Tyynen meren rannalla. Eli kuten laulu kertoo:

Turma tuotiin valkoisille
atamaanit murskattiin.
Tyynen meren rantamille
marssi uljas päätettiin.

KIRJALLISUUTTA

Annemarie Stern: Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus fünf Jahrhunderten. Asso Verlag Oberhausen 1972.

A. L. Lloyd: Folk song in England. International Publishers New York 1967/1970. The worker's music assosiation -yhdistyksen tuella julkaistu Englannin kansanlauluja, myös työväestön teollisuuslauluja 1800-luvulla käsittelevä teos.

John A. Lomar & Alan Lomax: Folk Song U.S.A. The 111 best American ballads. Signet Book New York 1947/1966. Alan tunnetuimpien auktoriteettien keräämä yhdysvaltalainen kansanlaulukokoelma.

Edith Fowke—Joe Glazer: Songs of Work and Protest. 100 favorite songs of American workers complete with music and historical notes. Dover Publications, New York 1973. Laaja Amerikan työläisten lauluja sisältävä kokoelma nuotteineen ja historiaviitteineen.

Gibbs M. Smith: Joe Hill. Almqvist & Wiksell Förlag Stockholm 1971. Joe Hillin elämäkerta.

ÄÄNILEVYJÄ

100 Jahre deutsches Arbeiterlied. Eine Dokumentation. Eterna 810 015—016.

Ernst Busch: März 1848. Vorwärts! Vorwärts! 1880. Rote Reihe 2. Aurora 585 040.

Ernst Busch: Sozialistenmarsch 1891. Lied der Zuversicht 1918. Rote Reihe 3. Aurora 585 041.

Vallankumouslaulun klassikot. Melodija-Kansankulttuuri KK 10. Sisältää neuvostoliittolaisina esityksinä vanhan työväenliikkeen tunnetuimpia kansainvälisiä marsseja sekä interventiosotien aikaisia lauluja.

History of the Soviet Union. Volume I. Revolution and Civil War. Folkways FH 5420. Kokoelma neuvostoliittolaisilta levyiltä siirrettyjä vallankumouksen ja interventiosotien lauluja. Englanninkielinen tekstivihko.

Songs and ballads of the Anthracite Miners. Library of Congress AAFS L 16. Tieteellisluontoinen kokoelma USA:n hiilikaivostyöläisten lauluja 1800-luvulta.

Chants des syndicats Americains. Pete Seeger et les Almanac Singers. Le Chant du Monde FWX-M-55 285. Ranskassa julkaistu kokoelma Pete Seegerin ja Almanac Singers -yhtyeen klassikkolevytyksiä amerikkalaisista työväenlauluista 1800-luvulta nykyaikaan.

Songs of Joe Hill. Sung by Joe Glazer. Folksways FA 2039. Joe Hillin tunnetuimmat laulut amerikkalaisina esityksinä.

Mats Paulson. Songs and letters of Joe Hill. Sonet SLP 20. Joe Hillin tunnetuimmat laulut englanniksi esitettyinä sekä ruotsinnettuja kirjekatkelmia.

Joe Hill på svenska. Finn Zetterholm. Intersound ISOLP 100-S. Joe Hillin lauluja ruotsiksi esitettynä.

American industrial ballads 1801—1950. Sung by Pete Seeger. Folkways FH 5251. Amerikkalaisia teollisuusballadeja, erityisesti ajalta 1920—1940.

Songs of the suffragettes. Elizabeth Knight sings of women's rights. 1890—1920. Folkways FH 5281. Kokoelma naisasialiikkeen lauluja Yhdysvalloista.

Proletaarit nouskaa. Eteenpäin ETLP 301. Pekka Gronowin toimittama kokoelma USA:ssa äänitettyjä suomenkielisiä työväenlauluja.

FASISMIA VASTAAN

Spartakus 1919

Ensimmäinen maailmansota oli hajottanut toisen internationaalin ja sen mukana vanhan työväenliikkeen. Englannin, Ranskan, Saksan ja Itävallan työväenpuolueet antoivat tukensa sodalle, ja vain Venäjän bolševikkien puolue sekä Serbian ja Unkarin sosiaalidemokraattiset puolueet pysyivät internationaalin periaatteiden kannalla. Sotamäärärahoja vastaan Saksassa äänesti ainoastaan Karl Liebknecht, joka pian — samoin kuin Rosa Luxemburg — joutui pidätetyksi ja vankilaan. Sota valjasti palvelukseensa myös kulttuurielämän ja musiikkiteollisuuden, ja jopa sellaiset keisarin Saksan kritikoijat kuin Klabund, Frank Wedekind ja Ernst Toller yhtyivät aluksi isänmaalliseen innostukseen — kääntyäkseen myöhemmin ehdottomiksi pasifisteiksi. Klabundin ja Wedekindin yhteiskuntakriittiset satiirit muuttuivat teattereiden sotaoperetteiksi (mm. Walter Kollon Ardennien tyttö), ja huippu saavutettiin eräässä Friedrichstrassen kahvilassa Berliinissä, jossa muuan "Mister Meschugge" johti sotilasmarsseista koostuvan sotapotpurin. Tahtipuikon sijasta hän käytti kivääriä, joka huippukohdassa luonnollisesti pamahti. "Mister Meschuggen" vaipuessa voipuvana maahan sytytettiin punainen valo osoittamaan, miten hän oli vuodattanut vertaan isänmaan puolesta. Julkaistiin myös erityinen isänmaallinen äänilevy, joka oli varustettu keisarin kuvalla ja Saksan kotkalla ja jolla Grammophon-Orchester Berlin esitti kansallislaulun Deutschland, Deutschland, über alles.

Luonnollisena seurauksena maailmansodan imperialistisesta luonteesta oli vallankumouksellinen levottomuus lähes kaikissa sotaan osallistuneissa Euroopan maissa. Irlannin pääsiäiskapina 1916 oli ensimmäinen näistä mullistuksista, ja Irlannin onnettomuutta oli vain "se että he nousivat

kapinaan sopimattomaan aikaan, siis silloin, kun Euroopan proletariaatin kapina ei ollut vielä kypsynyt" (Lenin itsemääräämisoikeudesta käydyssä väittelyssä 1916). James Connollyn joukot esittivät eräänlaista etujoukon osaa vallankumouksen rintamassa, ja Connolly itse selittikin imperialismia vastaan käydyn kansallisen vapaustaistelun maailman sosialistisen vallankumouksen erityismuodoksi:

"Näin aloittaen Irlanti saattaa vielä sytyttää koko Euroopassa palon, joka ei sammu ennen kuin viimeinen valtaistuin ja viimeinen kapitalistinen velkakirja on kärventynyt viimeisen sotaherran polttohautauksessa" (Connolly puheessaan Glasgowin vapunpäivän mielenosoituksessa 1915).

Saksan vallankumous alkoi lokakuun lopulla 1918 sodanjohdon ja poliittisen johdon (keisaria lukuun ottamatta) käsitettyä taistelun jatkamisen mahdottomaksi. Merisodanjohdon viimeiseen vastaiskuyritykseen Wilhelmshavenin ja Kielin matruusit vastasivat boikotilla ja avoimella kapinalla, ja marraskuun ensimmäisen viikon kuluessa umpeen työläis- ja sotilasneuvostot ottivat vallan tilapäisesti käsiinsä melkein kaikissa Saksan suurissa kaupungeissa. Marraskuun 7:ntenä vasemmistososiaalidemokraatti Kurt Eisner kukisti Wittelsbachien dynastian ja perusti Baijeriin tasavallan. Berliinin vuoro oli kaksi päivää myöhemmin. Valtakunnankanslerin ilmoitettua oma-aloitteisesti keisarin eronneeksi oikeistososiaalidemokraatti Philipp Scheidemann julisti iltapäivällä kello 14 valtiopäivätalon parvekkeelta Preussin tasavallaksi — oikeastaan hän vain sattumoisin tuli huutaneeksi pienelle mielenosoittajajoukolle eläköötä tasavallalle — ja kello 16 Karl Liebknecht vuorostaan julisti vapaan sosialistisen tasavallan perustetuksi kuninkaanlinnan parvekkeelta, parvekkeelta, joka ainoana jäännöksenä kuninkaanlinnasta nykyisin koristaa Saksan demokraattisen tasavallan valtioneuvoston julkisivua Marx—Engels-aukiolla. Aselepo astui voimaan kaksi päivää myöhemmin.

Keisarillisen järjestyksen mukana kuoli hetkeksi myös keisarillinen kulttuuri. Berliinin tuomiokirkossa saarnasi marraskuun 16 päivänä Berliinin "ylidada", arkkitehti Johannes Baader aiheenaan "Jeesus Kristus on makkaramme". Myöhemmin hän vaati Weimarin kansalliskokoukselle suuntaamassaan lentolehtisessä "Vihreä ruumis" hallitusvallan siirtämistä dadaistiselle keskusvirastolle. Walter Mehring runoili vallankumouksesta ja sosialisoinnista dadan tunnuslausein:

Berliini,
tanssijasi on kuolema
— edistys ja jazz.

Seuraavina kuukausina Saksassa näyteltiin häpeällinen toisinto Pariisin kommuunin tapahtumista. Valtakunnan presidentiksi valitun oikeistososiaalidemokraatin Friedrich Ebertin osuus kuvaelmassa oli suunnilleen sama kuin vuonna 1871 Adolphe Thiersin. Yhteistyössä armeijan johdon kanssa hän kukisti tammi- ja toukokuun välisenä aikana 1919 työväestön vallan Saksassa.

Vankilasta vapautuneet Karl Liebknecht ja Rosa Luxemburg yrittivät järjestää vastarintaa. Sotaa vastustaneen Spartakus-liiton jäsenet perustivat vuodenvaihteessa Saksan kommunistisen puolueen, KPD:n. Oikeistososiaalidemokraattien järjestettyä samaan aikaan provokaation Berliinin vasemmistolaista poliisipresidenttiä Eichhornia vastaan spartakistit ja vallankumoukselliset sotilaat vastasivat tammikuun 5.—6. päivänä joukkomielenosoituksilla ja yleislakolla. He miehittivät näiden päivien välisenä yönä Vorwärts-rakennuksen, jossa sijaitsivat Ullsteinin, Mossen, Scherlin ja Büxensteinin kustantamot. Kahdeksantena tammikuuta alkoi vastavallankumouksen aseellinen hyökkäys, ja Vorwärts-rakennus menetettiin 11:ntenä tammikuuta. Seuraavana päivänä kukistui poliisipresidiumi, ja 15:ntenä tammikuuta valkoiset upseerit pidättivät ja murhasivat Karl Liebknechtin ja Rosa Luxemburgin.

Berliinin taistelun päivistä kertovat kaksi kuuluisimpiin kuuluvaa saksalaista työväenlaulua, Auf, auf zum Kampf ja Büxenstein-laulu.

Auf, auf zum Kampf (Taisteluun) julkaistiin ensimmäisen kerran eräässä Saksan kommunistisen puolueen vasemmistolaisryhmän laulukirjassa 1920. Se oli omistettu Liebknechtille ja Luxemburgille, mutta näiden murhaamisesta ei vielä tässä versiossa puhuta sanaakaan, joten laulu ilmeisesti on syntynyt ensimmäisinä vallankumouspäivinä.

Taisteluun! Taisteluun!
Taisteluun olemme syntyneet!
Taisteluun! Taisteluun!
Taisteluun olemme valmiit!
Karl Liebknechtin nimeen
olemme vannoneet.

Rosa Luxemburgille
ojennamme kätemme.

Vasta myöhemmin lauluun lisättiin säkeistö, jossa kerrotaan spartakistien johtajien murhaamisesta. Samalla lauluun tuli maininta vihreästä poliisista, jota työväki ei pelkää. Vihreä poliisi oli vuoden 1919 puolivälissä perustettu turvallisuuspoliisi, ja tämä yhteensattuma varmaankin vahvisti laulun poliittista tehoa sen tullessa uudelleen suosituksi Saksan liittotasavallassa vuosina 1968—69 hätätilalakien vastaisissa mielenosoituksissa — useissa Länsi-Saksan osavaltioissa poliisilla on vihreä univormu.

Taisteluun-laulu on kaikessa iskevyydessään osoitus siitä, miten helposti vanha porvarillinen lauluperintö saatettiin kääntää työväenliikkeen tarkoituksia palvelevaksi. Taisteluun oli alun perin suosittu saksalainen sotilasmarssi, jonka alku kuului seuraavasti:

Taisteluun! Taisteluun!
Taisteluun olemme syntyneet!
Taisteluun! Taisteluun!
Taisteluun isänmaan puolesta!
Keisari Wilhelmin nimeen
olemme vannoneet.
Keisari Wilhelmille
ojennamme kätemme.

Büxenstein-laulu, jota vuoteen 1933 laulettiin Karl Liebknechtin ja Rosa Luxemburgin murhan vuosipäivänä heidän haudallaan Friedrichsfeldessä järjestetyissä mielenosoituksissa, on esimerkki vielä pitemmästä sotilaslaulun uudelleentulkintaketjusta. Sen alkupää ulottuu aina vuoteen 1824, jolloin Wilhelm Hauff kirjoitti sanat sotilaslauluun Seison vartiossa pimeänä keskiyönä. Kun Saksan keisarikunta vuonna 1897 miehitti itselleen laivastotukikohdan, Kiautschoun niemimaan Kiinasta, ja "vuokrasi" sen sitten tavanomaiseksi 99 vuodeksi, matruusit muokkasivat Hauffin laulun kuvaamaan ikävystymistään kiinalaisten aloillaan pitämiseksi vaadittuun vartiopalveluun:

Kiautschoussa keskiyön aikaan
seisoi matruusi vartiossa.

Vuoden 1914 lopulla Kiautschouta ei enää ollut saksalaisena laivastotukikohtana, ja Ranskan rintamalla olevat sotilaat siirsivät tapahtumat Argonnien metsään:

Argonnien metsässä, keskiyön aikaan
seisoi pioneeri vartiossa.
Korkealta taivaalta tähti
toi terveiset kaukaisesta kotimaasta.

Työväenlauluksi Argonnien metsän muunsi vuoden 1919 alkukuukausina joku tammikuun taistelujen osanottaja, ehkä entinen sotilas. Muunnos oli syvällisempi kuin Taisteluunlaulussa. Sotilaslaulun sentimentaalinen luonnonkuvaus oli vaihtunut luokkatietoiseksi toteamukseksi taistelun oikeutuksesta:

Tammikuussa keskiyön aikaan
seisoi spartakisti vartiossa.
Hän seisoi ylpeänä, hän seisoi oikeudella
hän seisoi taistellen tyranneja vastaan.

Lyhyen taistelukuvauksen jälkeen laulussa tuodaan lopuksi esiin spartakistin motivaatio, lyhyt ja iskevä aforismi vallankumouksen päämäärästä:

Ja minkä puolesta taistelee spartakisti?
Jotta sen kaikki tietäisitte:
Hän taistelee vapaudesta ja oikeudesta,
ei enää ole työmies kenenkään renki.

Saksan vallankumous ei päättynyt tammikuun päiviin. Maaliskuun alussa Berliinin työläisneuvostot julistivat jälleen yleislakon. Neljäntenä maaliskuuta alkanutta viikkoa alettiin kutsua veriseksi viikoksi; sen tuloksena oli 1200 kaatunutta ja 10 000 haavoittunutta työläistä. Huhtikuun lopulla kenraali von Hammersteinin joukot kukistivat Baijerin neuvostotasavallan, joka oli syntynyt pääministeri Kurt Eisnerin murhan jälkeen 13. huhtikuuta. Toukokuussa kaatui Saksin tasavalta, jossa yhdistynyt vasemmisto oli pitänyt valtaa marraskuusta lähtien. Hiukan myöhemmin romanialaisten joukkojen saapuessa Budapestiin päättyi myös Béla Kunin johtama neljän kuukauden ikäinen Unkarin neuvostotasavalta ja sen myötä muutamaksi päiväksi syntynyt Slovakian neuvostotasavalta.

Yhteiskunnallisesti levoton aika koko Euroopassa jatkui aina vuosiin 1922—23 saakka. Saksassa saavutettiin vallankumouksellisten taisteluiden huippu jälleen maaliskuussa 1920 Kappin äärioikeistolaisen vallankaappausyrityksen jälkeen. Kolmipäiväisen yleislakon, Saksan työväenluokan suurimman Weimarin tasavallan aikaisen voimanosoituksen avulla pysäytettiin Kappia tukevat vapaajoukot. Ruhrin alueella muodostivat työläiset ns. Punaisen Ruhrin armeijan, johon kuului yli 10 000 aseistettua miestä. Sosiaalidemokraattinen hallitus rikkoi kuitenkin Bielefeldissä tehdyn sopimuksen ja lähetti Ruhrin alueelle oikeistolaisen kenraali Watterin joukot, jotka teloittivat työläisiä ja määräsivät pitkäaikaisia vankilatuomioita.

Leuna-laulun nimellä tunnettu kommunistisen puolueen taistelulaulu syntyi monina erilaisina versioina Ruhrin alueen taistelujen ja vuotta myöhemmin tapahtuneen Keski-Saksan työläisten nousun muistomerkkinä. Pohjana oli jälleen ensimmäisen maailmansodan sotilaslaulu, joka alkoi sanoin

Ranskan kentille ovat jääneet monet,
Ranskan kentille ovat jääneet monet.
Niillä tervehti toisiaan kiivaasti
kaksi myrskyisää ratsastajaa.

Paikannimin, kuten Remscheid, Eisleben tai Halle, alkavia kommunistien kuolemasta kertovia lauluja tunnetaan kaikkiaan 52 erilaista toisintoa. Pysyvän aseman KPD:n taistelulauluna saavutti Leuna-laulu, joka kuvaa Leunan tehtaiden työläisten veristä kukistamista näiden ryhdyttyä yleislakkoon ja aseelliseen vastarintaan alueen miehittänyttä turvallisuuspoliisia vastaan.

Kommunistinen liike oli helmikuun 1921 vaaleissa saavuttanut Halle-Merseburgin kemian teollisuuden alueella ehdottoman enemmistön, ja siksi IG-Farben-yhtiön johtajat sekä valtakunnanhallitus päättivät ryhtyä toimintaan työläisiä vastaan. Maaliskuun 13:ntena "paljastettiin" attentaatti Berliinin Voitonpatsasta kohtaan. Koska pommi oli käärittynä Hettstedter Zeitung -nimiseen sanomalehteen, "todisteiden" katsottiin johtavan tämän alueen työläisiin. Kuten 12 vuotta myöhemmin valtiopäivätalon lavastettua polttoa käytettiin tekosyynä ensimmäisiin kommunistivainoihin, antoi nyt Saksin sosiaalidemokraattinen ylipresidentti Hörsing määräyksen terroriin johtaneeseen poliisimiehitykseen.

Leunan tehtaita vastaan koottiin 21 poliisikomppaniaa 18 000 työläistä vastaan, jotka lopulta luovuttivat tehtaat melkein taistelutta turvallisuuspoliisin käsiin. 34 työläistä murhattiin ja noin 1500 pidätettiin. Perustetut 22 erikoistuomioistuinta sanelivat "rikollisille" yhteensä 2500 vuotta kuritushuonetta, minkä lisäksi yhteensä 145 työläistä sai joko surmansa taistelussa, teloitettiin tai ammuttiin "pakomatkalla". Työläisten lahtaamiseen osallistuivat ensimmäisen kerran myös kansallissosialistisen puolueen iskuryhmät, saman vuoden lokakuusta lähtien nimeltään Sturmabteilung, SA.

Leunassa kaatuivat monet,
Leunassa vuoti työläisveri.
Siellä kaksi punakaartilaista
vannoi toisilleen ystävyyttä.

Silloin porautui vihollisen luoti
läpi toisen toverin sydämen.
Vanhemmille se oli suuri suru,
Stahlhelmille pelkkä pila vain.

Oi Stahlhelm, me vannomme kostoa
vuodatetusta työläisverestä.
Vielä tulevat koston päivät,
silloin maksatte veren omalla verellänne.

Yhteiskunnallinen kuohunta Saksassa huipentui vuoden 1923 syksyyn. Tammikuussa olivat ranskalaiset ja belgialaiset joukot miehittäneet Ruhrin alueen panttina maksamattomista sotakorvauksista. Tätä käyttivät länsisaksalaisten monopolien edustajat hyväkseen luodakseen Reinin ja Ruhrin teollisuusalueesta yhteisen talousalueen Ranskalle menetettyjen Lothringenin rautamalmiesiintymien kanssa. Näihin separatisteihin, jotka yrittivät perustaa itsenäisen Reinin tasavallan, kuului mm. silloinen Kölnin ylipormestari tri Konrad Adenauer. Työläisten toiminnan ansiosta hanke luhistui ja osa separatisteista oli pakko vangita. Vuoden kuluttua useimmat heistä olivat jo vapaalla jalalla, kun taas samaan aikaan tuomitut työläiset jäivät vankikoppeihinsa.

Lokakuussa 1923 Saksan hallitus valtuutti armeijan, Reichswehrin, miehittämään Saksin ja Thüringenin osavaltiot, joihin oli muodostunut vasemmistoenemmistöinen hallitus, ja asettamaan niihin valtakunnalle uskollisen virkamieskunnan. Samaan aikaan syntyi Hampurissa aseellinen kapina, jonka tuntematon osanottaja laati vanhan, vuodelta 1815 peräisin olevan mustien husaarien taistelulaulun "Waterloon luona kajahti ensi laukaus" mukaan Hampurin nuorspartakisteille omistetun laulun:

Hampurissa kajahti ensi laukaus,
barrikadeille kutsui Spartakus.
Hampurin kuolleille vannomme,
ei verenne valunut hukkaan.
Tervehdimme teitä punalipullamme
ja seuraamme rohkeina jälkiä:
Nuor-Spartakus!

Syyskuun alusta 1923 maaliskuun alkuun 1924 Saksassa vallitsi poikkeustila. Hitlerin ja Ludendorffin vallankaappausyritys Münchenissä marraskuussa 1923 oli tosin kukistettu, ja sen muutamat johtajat suljettu näennäiseen vankeuteen Landsbergiin, mutta myös Saksan kommunistinen puolue oli kielletty ja se työskenteli maanalaisena. Huhtikuuhun 1925 mennessä käytiin yli 9 000 oikeusjuttua työläisiä vastaan, ja vankiloissa oli noin 7 000 poliittista vankia. Luvusta 7 000 tuli taantumuksen terrorin symboli ja samalla kehotus Saksan työläisille.

1920-luvun suurista joukkolauluista viimeinen ja samalla ainoa, joka käännöksinä levisi myös Saksan rajojen ulkopuolelle, syntyi Hallessa tyypillisen poliisijoukkojen murhateon muistomerkkinä. Pieni soittaja -nimisen laulun synnystä kertoo Hallessa 29 vuotta myöhemmin ilmestynyt Monatsheft n:o 1 näin:

"Kolmantenatoista maaliskuuta 1925 pidettiin presidentinvaalin johdosta Hallen Kansanpuistossa suuri kommunistisen puolueen vaalikokous, jossa puhui Ernst Thälmann. Juuri kun aiottiin kääntää saksaksi vieraina olleiden ranskalaisten ja englantilaisten työläisten tervehdyssanat, tunkeutuivat poliisit kokoukseen ja ampuivat poliisipäällikkö Pietzkerin käskystä umpimähkään väkijoukkoon. Julma veriteko vaati kaksitoista kuolonuhria ja lukuisia haavoittuneita. Kuolleiden joukossa oli Fritz Weineck, RFB:n (Punaisten rintamasoturien liiton) pelimannikulkueen pikku käyrätorvensoittaja, joka oli yrittänyt torvisignaalillaan saada aikaan rauhaa ja järjestystä salissa. Pikku soittajana hän on jäänyt

työväenliikkeen historiaan ja saa tässä laulussa pysyvän muistomerkkinsä."

Ei rakkaampaa joukossa ollut
kuin poika, tuo soittaja pien!
Hänen laulunsa kauneimmin sointui
meitä rohkaisi, näyttäen tien.

Vaan yllättäin soittonsa sammui,
maahan vaipui nyt soittaja pien!
Käsi sortajan surman sen ampui,
löysi luoti se syömmeensä tien.

Nuku rauhassa, soittaja pieni,
uuden aamun jo saapuvi koi.
Silloin haudallas, soittaja pieni,
laulu rauhan ja ystävyyden soi.[1]

Fritz Weineck oli yksi monista ns. skalmeija-orkesterei-den jäsenistä. Venäläistyyppisten balalaikkaorkestereiden ohella skalmeija-orkesterit olivat 20-luvulla hyvin suosittuja ja vastasivat meikäläistä työväenyhdistyksen torvisoittokuntaa vuosisadan alkupuolelta. Skalmeija oli alun perin ollut kaksoisruokolehtinen oboen edeltäjä, jota paimenet suosivat sen pastoraalisen äänenvärin takia. Vaskipuhaltimeksi muunnettuna siitä tuli ensimmäisen maailmansodan jälkeen laajalti suosittu. Skalmeija-orkesterit, jotka useimmiten kuuluivat Punaisten rintamasotureiden liittoon, soittivat tavanomaisten marssien ja kansanmusiikin lisäksi vuorimiesten marsseja sekä työväen taistelulauluja. Harrastelijamuusikot olivat poikkeuksetta työläisiä.

Kuuluisin skalmeija-orkestereiden kasvatti on luultavasti SEDin nykyinen puheenjohtaja Erich Honecker, joka 20-luvulla vuorimiehen poikana löi rumpua saarinmaalaisessa Wiebelskirchenin skalmeija-orkesterissa. Kun Saarinmaa 1935 yhdistettiin Hitlerin Saksaan, skalmeijamusiikki kiellettiin ja soittimet takavarikoitiin. Useimmat ryhmän jäsenistä lähtivät maanpakoon, ja monet kuolivat keskitysleireissä. Ennen Chilessä syksyllä 1973 tapahtunutta intiaanisoittimien, charangon, quenan jne. kieltämistä tapahtuma oli ainutlaatuinen. Viimeksi sitä ennen oli kiusallinen soitin,

[1] Suom. V. Sorsa

silloin domra, kielletty 300 vuotta sitten tsaarin Venäjällä.

Skalmeijamusiikin elpyessä 1960-luvulla Länsi-Saksassa myös Wiebelskirchenin skalmeijaorkesteri perustettiin uudelleen, ja sen ensimmäiseksi kunniajäseneksi valittiin Erich Honecker.

Kuten muutkin edellä puheena olleet laulut, Pieni soittaja perustui ensimmäisen maailmansodan sotilaslauluun, jota ei tarvinnut paljonkaan muuttaa.

Kaikista tovereista
ei yksikään ollut niin iloinen
kuin pieni trumpetistimme —
nuori husaarikasvatti.

Saksankielisiin sanoihin ei lisätty juuri muuta kuin sana punakaartilainen husaarin tilalle. Suomalainen käännös on monien Saksassa suullisina säilyneiden versioiden tapaan paljon luokkatietoisempi. Merkillepantavana yksityiskohtana mainittakoon, että eri poliittisten rintamien välinen taistelu tässäkin tapauksessa sai hyvin samankaltaisia muotoja. Pienen soittajan myyttiä seurasi viisi vuotta myöhemmin kansallissosialistinen Horst Wesselin myytti, jonka Hanns Heinz Ewers puki myös kirjaksi. Pienen soittajan elämäntarinan ikuisti Otto Gotsche vuonna 1961 ilmestyneessä romaanissaan Unser kleiner Trompeter. Molempiin myytteihin sopivat yhtä pitävästi kyynisen innostuneet sanat, jotka V. A. Koskenniemi esitti Uudessa Suomessa Horst Wessel -kirjan ilmestyttyä suomen kielellä (Mika Waltarin kääntämänä) vuonna 1933:

"Jokainen uskontunnustus tarvitsee sankarinsa ja marttyyrinsä. Ne ovat yhtä tärkeät kuin suuret johtavat persoonallisuudet, niin, vieläkin tärkeämmät, koska niiden vaikutus ulottuu kauas yli sen rajan, minkä kuolema ihmiselämälle määrää."

Punainen ryminä — teatteri proletarisoituu

Kabaree syntyi Pariisin Montmartrella, muinaisella hurskaiden munkkien vuorella mons martyrorum. Ensimmäisen kabareen avasi 18. marraskuuta 1881 keskinkertainen maa-

lari mutta lahjakas boheemi Rodolphe Salis, ja paikka sai nimensä Edgar Allan Poen kauhunovellin mukaan Le Chat Noir, Musta kissa. Yvette Guilbert loi kabareeteatterin klassisen naishahmon, näyttämötaiteen keinoin kirjallisia chansoneja esittävän diseusen. Alusta lähtien kabareehen liittyi myös poliittinen tai vähintäänkin sosiaalinen aspekti. Aristide Bruant, jonka jälkimaailma muistaa oikeastaan parhaiten Toulouse-Lautrecin kuuluisasta julisteesta, toi esiin käsitteen chanson réaliste, realistinen chanson. Syvässä myötätunnossaan sosiaalisesti alempiarvoisia kohtaan Bruantin laulut muistuttivat Francois Villonin, Pariisin yliopiston magister artiumin ja kulkurilaulajan tekstejä 1400-luvulla. Vastakohdiksi nousivat katu ihmiskohtaloineen ja todellinen syyllinen: porvarillinen maailma moraaleineen.

Kabaree taidemuotona tavoitti ennen kaikkea keski- ja itäeurooppalaisen intellektuellin sielun. Berliini, München ja Wien saivat kabaree-näyttämönsä vuonna 1901, Budapest 1910, Praha 1911, Krakova 1905, Moskova 1908 ja Pietari 1911. Pietarin "Kulkurikoiran" palkeilta lähti liikkeelle venäläinen futurismi, ja siellä esiintyi myös nuori Majakovski.

Ernst von Wollzogenin Berliinin Alexanderplatzilla aloittama Buntes Theater, paremmin tunnettu nimellä Überbrettl, jäi yhteiskunnallisessa mielessä Münchenin Yksitoista pyöveliä -kabareen varjoon. Münchenin Schwabingiin, yhä nykyään ylioppilaiden ja taiteilijoiden suosimaan pariisilaissävyiseen kaupunginosaan oli kokoontunut vuosisadan vaihteessa suuri määrä kirjailijoita ja taiteilijoita, jotka ryhmittyivät Simplizissimus-lehden ja kabareen ympärille. Schwabingissa, Kaiserstrassella asui noihin aikoihin myös eräs vaatimaton ja uuttera herra nimeltä Meyer, joka Siegfriedstrasselle muutettuaan esiintyi tri Jourdanoffina. Näiden nimien taakse kätkeytyi V. I. Lenin, joka oli vuonna 1900 jättänyt Venäjän. Ei ole kuitenkaan tietoja siitä, missä määrin Lenin kaksivuotisen Münchenin oleskelunsa aikana oli kosketuksissa kaupungin vasemmistolaiseen teatterimaailmaan — yhtä vähän kuin tiedämme siitä, mitä Lenin ajatteli, kun Hugo Ball ja Tristan Tzara avasivat helmikuussa 1916 Zürichissä melkein vastapäätä hänen asuntoansa dadaistisen Cabaret Voltairen.

Schwabingin kirjailijapiirin keskushahmo poliittisen satiirin alueella oli sveitsiläinen Frank Wedekind, joka toimittuaan ensin elintarviketehdas Maggin mainospäällikkönä ja Sirkus Herzogin sihteerinä muutti Müncheniin ja kirjoitti

ensimmäisen näytelmänsä Kevään herääminen. Syksyllä 1898 hänet tuomittiin kuudeksi kuukaudeksi vankeuteen majesteettirikoksesta — Simplizissimuksessa salanimellä julkaistusta runosta Palestiinan matka, jossa pilkattiin keisari Wilhelm II:n suurieleistä Palestiinan matkaa. Yksitoista pyöveliä -kabareessa Wedekind esitti itse laulujaan luutun säestyksellä. Musiikillisesti ne liittyivät saksalaisen kansanlauluun perinteeseen mutta muistuttivat myös ruotsalaisen Bellmanin rokokootyyppisiä laulelmia, jotka tuohon aikaan tekivät tuloaan Schwabingin taiteilijapiireihin. Wedekind ei ollut sosialisti, mutta hän katsoi tehtäväkseen porvarillisten arvostusten hävittämisen, vanhan maailman alaslyömisen. Aivan tarpeeksi kauhua tuona aikana herätti Wedekindin luutun säestyksellä arvokkaasti esittämä Tädinsurmaaja:

Olen teurastanut tätini
mutta tätini oli vanha ja heikko.
Olin yöpynyt hänen luonaan
ja kaivellut hänen kirstujaan.

Moritaatti Tädinsurmaajasta on tietenkin helppo tulkita poliittisesti keisarillista yhteiskuntaa vastaan. Yhdessä viimeisistä lauluistaan Wedekind (joka kuoli 1918) otti kantaa maailmansotaan ja sosialistien rauhankonferenssiin Tukholmassa 1917.

Erich Mühsam oli tyypillinen juutalainen intellektuelli: terävä, aforistinen ja paradoksaalinen. Kuvaan kuuluivat parta ja sangattomat silmälasit. Mühsam oli ja pysyi anarkistina; hänellä oli samat ominaisuudet kuin Andalusian vuoriston maatyöläisillä, sanoo tanskalainen vasemmistokirjailija Martin Andersen Nexö muistokirjoituksessaan Mühsamille omistetulla Aurora-äänilevyllä. Puolueita ja autoritaarisuutta hän vihasi, mutta osallistui silti Baijerin neuvostohallitukseen vuonna 1919, mistä hyvästä hän sai 15 vuoden kuritushuonetuomion. Hitlerin otettua vallan käsiinsä Mühsam joutui Oranienburgin keskitysleiriin, jossa hänet heinäkuussa 1934 leirin komendantin Theodor Eicken ja myöhemmän SS-kenraali Sepp Dietrichin käskystä kuristettiin. Sepp Dietrich oli vain pari viikkoa aikaisemmin SS-Leibstandarte Adolf Hitlerin päällikkönä ollut vastuussa Münchenin SA-johtajien ampumisesta ns. pitkien puukkojen yönä. Mühsamin kuolema verhottiin itsemurhaksi.

Mühsamin työläisnäytelmässä Juudas saavutti Ernst Busch

sittemmin ensimmäisen suuren näyttelijämenestyksensä Berliinissä. Hän esiintyi 1929 myös Vanzettina Mühsamin seuraavassa draamassa Sacco ja Vanzetti, jonka aiheena oli USA:n kuuluisa oikeudenkäynti kahta italialaista työläistä vastaan. Münchenin Simplizissimus-piirissä syntyneistä poliittisista runoista kuuluisimmat ovat Der Revoluzzer vuodelta 1907 ja Sotilaslaulu lokakuulta 1916. Sotilaslaulu oli nuoren Ernst Buschin ensimmäinen oma sävellys, ja hän esitti sitä Kielin sosialistisen työläisnuorison piirissä 1917. Laulu Der Revoluzzer, Vallankumouksellinen, tuli 1920-luvulla suosituksi unkarilaisen Béla Reinitzin säveltämänä. Se oli pilkkalaulu saksalaisesta sosiaalidemokratiasta:

Olipa kerran vallankumouksellinen
siviilissä lampunpuhdistaja,
joka kulki vallankumousaskelin
muiden vallankumoojien kanssa.

Ja hän huusi: teen vallankumouksen!
Vasemmalle korvalleen hän sysäsi
vallankumousmyssyn
ja näytti hyvin vaaralliselta.

Lampunpuhdistajan tragediaksi tuli, että kaasulamput nyhdettiin heti ensimmäiseksi irti katukiveyksestä barrikadeja varten.

Sitten hän pysytteli kotonaan
ja kirjoitti siellä kirjan
siitä miten tehdään vallankumous
ja siinä ohessa kuitenkin lamppuja puhdistetaan.[1]

Mühsamin Vallankumouksellinen sukeltautui esiin myös suomalaisessa poliittisessa kabareessa vuonna 1967, tällä kertaa Kaj Chydeniuksen sävellyksenä.

Kolmantena suurena nimenä Münchenin Simplizissimus-kirjailijoihin liittyi vuoden 1912 vaiheilla Klabund[2], oikealta nimeltään Alfred Hensche. Mühsamin välityksellä taiteilijakapakka Krokodilin piirin jäsenyyteen tullut Klabund oli luonteeltaan ikuinen kulkuri, Chaplinin germaaninen vastine, jonka muusana oli schwabingilainen maalarinmalli Marietta. Maailmansodan aikana hän kirjoitti pasifistisia runoja ja joutui 1919 Baijerin neuvostotasavallan kukistuttua vankilaan. Tyypillinen Klabundin sodanvastainen runo on Béla Reinitzin myöhemmin säveltämä Kaarti valittaa, joka ennakoi Brechtin kuuluisaa runoa Kenraali.

[1] suom. Leena Kirstinä

[2] yhdistelmä sanoista Klabautermann ja Vagabund

Kenraali,
olemme keisarin tikkaat ja puolapuut,
olemme virranneet kuin vesi purossa,
turhaan olet vuodattanut punaista vertamme,
kenraali!

Heinz Greul vähättelee kabareen kulttuurihistoriaa käsittelevässä kirjassaan Münchenin satiirikkorunoilijoiden poliittista terävyyttä. Tämä pitikin ehkä paikkansa varsinaiseen teatteriin nähden, joka synnyltään oli lähinnä Montmartren ravintolaboheemien ja Christian Morgensternin "hirsipuuveljesten" jäljittelyä. Mitä müncheniläinen satiirinen teatteri ja sen kirjailijat ajan kehitykselle merkitsivät, käy kuitenkin selvästi ilmi erään, ei tosin kovinkaan objektiivisen todistajan raportista. Hitler kirjoittaa teoksessaan Mein Kampf asiasta seuraavasti:

"Teatteri vaipui vaipumistaan ihan silmissä ja olisi ehkä jo siihen aikaan kuollut sivistystekijänä, jolleivat ainakin hoviteatterit olisi vielä asettuneet vastustamaan taiteen prostituointia. Jollei ota huomioon niitä sekä muutamia harvoja muita kiitettäviä poikkeuksia, näyttämöiden yleisölle tarittsema ohjelma oli senlaatuista, että kansakunnalle olisi ollut tarkoituksenmukaisempaa pysytellä niistä kokonaan poissa. Sekin oli murheellinen sisäisen rappion merkki, että useimpiin noihin 'taidepaikkoihin' oli nuorisolta pääsy kokonaan kiellettyä, mikä myöskin aivan häpeämättömästi myönnettiin tavanomaisin panoptikumien kielloin: Nuorisolta kielletty!"

Vasemmisto valtasi kabareen sodanjälkeisessä Berliinissä. Max Reinhardt oli marraskuussa 1919 avannut teatterinsa entisessä Sirkus Schumannin talossa (nykyisin Friedrichstadtpalast), ja sen kellariin, entisen sirkuksen talleihin, hän perusti Schall und Rauch -nimisen kabareenäyttämön. Schall und Rauchin ensimmäisten taiteilijoiden joukossa oli nimiä, jotka sittemmin liittyivät kiinteästi Saksan kommunistisen puolueen ja fasisminvastaisen liikkeen historiaan: Gustav von

Wangenheim, George Grosz, John Heartfield (joka oli periaatteellisena kannanottona muuttanut saksalaisen Herzfeld-nimensä englantilaiseksi Heartfieldiksi), Kurt Tucholsky.

Syksyllä 1921 avasivat ovensa Rosa Valettin "Grössenwahn" (Suuruudenhulluus) Gedächtniskirchen läheisyydessä ja Trude Hesterbergin "Wilde Bühne" (Villi näyttämö) Kantstrassella. Näistä kahdesta naisesta tuli keskushahmoja, joiden ympärille ajan henki kiteytyi ja joiden johtamilla näyttämöillä myös vasemmistolaiset saattoivat vapaasti esittää tuotteitaan. Luonnenäyttelijänä nimeä saanut Rosa Valetti (oikeastaan Vallentin) ja hänen veljensä Hermann Vallentin olivat vasemmistonäyttelijän prototyyppejä mutta lähinnä humaanissosiaalisessa mielessä, ei järjestäytyneesti. Vuonna 1937 kuolleen Valettin näyttämöllä syntyi mm. Hitlerin kanssa politikoimaan ryhtynyttä Ludendorffia vastaan suunnattu kuuluisa Punainen melodia, Kurt Tucholskyn teksti, jonka Friedrich Holländer sävelsi.

Kenraali, kenraali!
Uskallapa vielä kerran!
Kuolleet huutavat haudoistaan!
Ajattele Punaisia!
Varo itseäsi! Kuule synkkää kuoroa!
Me lähestymme — kanuunamies!
Haudasta käsin — väisty!

Temperamentikas Trude Hesterberg, joka oli opiskellut Sternin konservatoriossa laulua ja antanut jopa oman Brahms-illan, sai aikaan sensaatioita levyillään, joiden tekstit olivat Tucholskyn tai Walter Mehringin. Mehring oli Wilde Bühnen tärkein tekstintekijä. Berliinissä syntynyt kirjailija opiskeli aluksi taidehistoriaa. 1920 ilmestyi hänen runo- ja chanson-teoksensa Poliittinen kabaree, ensimmäinen huomattava vasemmistolainen runokokoelma. Wilde Bühnen näyttelijöitä oli mm. Annemarie Hase, joka sittemmin näytteli Brechtin ensimmäisessä näytelmässä Trommeln in der Nacht. Saatuaan 1933 esiintymiskiellon hän otti aluksi osaa Juutalaisten kulttuuriliiton toimintaan Berliinissä ja pakeni sitten Englantiin, jossa hän toimi kokkina, ompelijana ja suklaanpakkaajana sekä saksalaisemigranttien poliittisen kabareen ohjaajana. Sodan aikana Annemarie Hase tuli tunnetuksi BBC:n saksankielisten propagandalähetysten "Rouva Wernickenä". Hasen sodanjälkeinen ura huipentui Berliner

Ensembleen, jonka jäsenenä hän kävi myös Helsingin festivaalilla 1962.

Wilde Bühnessä esiintyi vuonna 1922 myös 24-vuotias Bertolt Brecht. Hän lauloi luutun säestyksellä säveltämänsä laulun Legenda kuolleesta sotilaasta ja sai aikaan yleisössä levottomuutta. Walter Mehring kertoo myöhemmin eräässä radiolähetyksessä hypänneensä silloin lavalle huutamaan: "Tämä oli tietysti suuri fiasko, mutta ei suinkaan kirjoittajalle vaan Teille, hyvä yleisö, ja todennäköisesti monet teistä tulevat vielä myöhemmin kerskumaan läsnäolollanne tänä iltana."

Hesterbergin myöhemmässä kabareeteatterissa, samaten Kantstrassella, keksittiin sittemmin toinen tuleva kuuluisuus: Lili Marleenin esittäjä Lale Andersen, silloin vielä nimeltään Lieselott Wilke.

Musiikkia kabaree-esityksiin laativat Friedrich Holländer ja Werner Richard Heymann, kumpikin joutui poistumaan Saksasta Hitlerin tultua valtaan, sekä unkarilainen Béla Reinitz, 1920-luvun alkupuolen tärkein proletaarinen säveltäjä. Béla Reinitz syntyi Budapestissa 1878 ja väitteli aluksi lakitieteen tohtoriksi. Reinitz oli ensimmäisiä, jotka oivalsivat uuden unkarilaisen musiikin, Bartókin ja Kodályn kansanmusiikkivaikutteisten sävellysten arvon, ja yhdessä heidän kanssaan Reinitz toimikin vuonna 1919 Unkarin musiikkielämän johdossa. Reinitz oli neuvostohallituksen musiikin ja teatteriasiain komissaari ja joutui pakenemaan maasta tasavallan kukistuessa. Vuoteen 1932 saakka hän asui vuoroin Saksassa ja Itävallassa ja sävelsi mm. Erich Mühsamin, Klabundin ja Georg Herweghin tekstejä. Saksalaisten kabareiden ohella myös Budapestin Apollo-kabaree esitti hänen laulujaan. Unkariin palattuaan Reinitz omistautui unkarilaisten runoilijoiden tuotannon säveltämiseen (mm. Petöfi, Endre Ady ja József Attila). Hänen yli 400 laulustaan on vain noin puolet löydetty. Béla Reinitz kuoli 1943.

Kurt Tucholskya on sanottu koko 1900-luvun ensimmäisen puoliskon loisteliaimmaksi saksankielisen alueen vasemmistokirjailijaksi. Hän syntyi Berliinissä 1890 ja väitteli Jenan yliopistossa lakitieteen tohtoriksi. Vuosina 1913—33 hän kirjoitti henkevän vitsikkäitä ja purevan sarkastisia tekstejään Weltbühne-lehteä varten. Tucholskyn lyriikka elää ennen kaikkea sen takia, että se oli tehty laulettavaksi. Ja usein kirjailija teki chansoninsa ja laulunsa tiettyä esittäjää varten, Ernst Buschille, Rosa Valettille, Trude Hesterbergille, Kate

Kühlille tai Paul Graetzille. Maanpakoon jouduttuaan Tucholsky päätti itse päivänsä vuonna 1935 Ruotsissa.

Poliittisesti tietoisinta teatteria Saksassa teki Erwin Piscator, spartakisti ja sotilasneuvoston jäsen. Lokakuussa 1920 hän oli avannut Berliinissä lyhytaikaiseksi jääneen Proletaarisen Teatterinsa, joka esitti mm. Maksim Gorkia ja Upton Sinclairia. Työläisteatterin menestyksen kannustamana antoi Saksan kommunistinen puolue syksyllä 1924 Piscatorille tehtäväksi poliittissatiirisen ohjelman järjestämisen vaalikampanjan tukemiseksi. Näin syntyi ensimmäinen proletaarinen revyy, Revue Roter Rummel, jonka tekstin kirjoittivat Piscator ja Felix Gasbarra. Kirjassaan Poliittinen teatteri Piscator totesi myöhemmin RRR:n — kuten esitystä lyhyesti nimitettiin — olleen tietoinen vastalause Pariisista ja USA:sta syötetyille viihteen muodoille ja perustuneen lähinnä Piscatorin Kansainväliselle työläisavulle IAH:lle tekemiin ns. kirjaviin iltoihin — meikäläisittäin ilmaistuna työväeniltamiin.

RRR, jota Berliinin työläiskaupunginosissa näytettiin vaaleihin mennessä kaikkiaan 14 kertaa, alkoi Edmund Meiselin proletaarisista taistelulauluista kokoamalla alkusoitolla. Sitten seurasi groteski vaalikokous, jossa porvariston kandidaatit esittivät karrikoiden vaaliohjelmiaan. Vastakohdaksi tuotiin kohtaus luokkaoikeudesta, jossa valkokankaalle heijastettiin kuvia saksalaisista kuritushuoneista ja vankiloista sekä kommunististen vaaliehdokkaiden pidättämisestä venäläisen surumarssin soidessa taustalla.

Roter Rummel oli suuri menestys ja samalla ensimmäinen vasemmiston organisoima ohjelma, jossa musiikkia käytettiin johdonmukaisesti hyväksi. Sillä oli vaikutuksensa eteenpäin, sillä vuotta myöhemmin Saksan kommunistinen nuorisoliitto järjesti suuren agitaatiokampanjan, jonka tilaisuudet saivat nimekseen Roter Rummel. Piscator—Gasbarra—Meisel -työryhmä puolestaan jatkoi revyyllä Trotz alledem, Kaikesta huolimatta[1], joka 23 kuvaelmana esitti Saksan lähihistorian tapahtumat sodan puhkeamisesta Liebknechtin ja Luxemburgin murhaan. Lavastajaksi työryhmään oli liittynyt John Heartfield.

Tehtyään Valtionteatterille Schillerin Rosvojen lähes propagandanomaisen ohjauksen — mm. Spiegelberg esiintyi Trotskiksi maskeerattuna — Piscator perusti 1927 oman näyttämönsä Piscator-Bühnen. Berliinin Nollendorfplatzilla

[1] Karl Liebknechtin viimeisen lehtiartikkelin otsikon mukaan

sijaitsevan vanhan hoviteatterin uusimistöihin tarvittavat 400 000 saksanmarkkaa tulivat porvarilliselta taholta, erään Piscatorin näyttelijän aviopuolisolta, joka sattui olemaan pankkiiri ja Schultheiss-Patzenhofer-olutpanimon osakkeenomistaja.

Piscator-Bühne avasi ovensa 3. syyskuuta 1927 Ernst Tollerin poliittisella revyyllä Hoppla, wir leben. Ernst Toller oli ottanut osaa 1919 Baijerin neuvostohallitukseen, ja hänen päästään oli luvattu 10 000 saksanmarkan palkkio. Kun Toller lopulta pidätettiin Schwabingissa, hän joutui viideksi vuodeksi kuritushuoneeseen, ja näytelmä Hoppla, wir leben kuvaakin vankilasta vapautuneen, aluksi kuolemaantuomitun vallankumouksellisen kokemuksia täysin muuttuneessa maailmassa. Nimensä näytelmä sai Walter Mehringin kirjoittamasta otsikkolaulusta, jonka Rosa Valettin kabareen johtaviin voimiin kuuluva Kate Kühl esitti taantumuksenvastaisena taistelulauluna:

Tässä maapalloksi nimitetyssä hotellissa
on yhteiskunnan kerma vieraana.
Kaikki on kuin ennen sotaa —
kuin ennen seuraavaa sotaa nimittäin.
Teurastusmusiikkina on charleston:
hoppla! he elävät!
Milloin selvitämme välimme heidän kanssaan!

Musiikin näytelmään oli säveltänyt Edmund Meisel, jota Mehring sittemmin sanoi parhaaksi tekstiensä säveltäjäksi. Meisel oli Eislerin tavoin lähtöisin Arnold Schönbergin atonaalisesta koulukunnasta Wienistä ja muuttunut vähitellen yksinkertaisemman, sosiaalisesti sitoutuneen musiikin tekijäksi.

Vielä merkittävämpi oli Piscatorin viimeinen ohjaus omassa teatterissaan. Syyssesongin 1929 avausta varten kirjoitti Walter Mehring näytelmän Berliinin kauppias. Se oli suunnattu sosiaalidemokraatteja vastaan, jotka sodan jälkiselvittelyissä olivat liittoutuneet armeijan kanssa, kukistaneet työläisten poliittisen vallan ja johtaneet Saksan maailmanhistorian suurimpaan inflaatioon. Musiikin näytelmään sävelsi Hanns Eisler. Näytelmän kuuluisin numero, Kadunlakaisijoiden laulu sai provokoivassa sodanvastaisuudessaan aikaan skandaalin, ja Piscatorin oli suljettava teatterinsa. Kohtauksessa esiintyivät kolme kadunlakaisijaa, Ernst Busch, Her-

mann Speelmans ja Friedrich Gnas, jotka yhtä välinpitämättömästi lakaisivat pois niin rahakasan, teräskypärän kuin ruumiinkin.

Suuret nimet Brecht — Eisler — Busch

Bertolt Brecht joutui proletaarisen teatterin kanssa kosketuksiin vuonna 1927 laatiessaan yhdessä Felix Gasbarran ja Leo Lanian kanssa Piscatorille sovitusta Jaroslav Hašekin romaanista Kunnon sotamies Švejkin seikkailut maailmansodassa. Piscatorin ja Brechtin päämäärät poikkesivat tuohon aikaan vielä toisistaan. Piscator oli asettanut päämääräkseen "porvarillisen teatterin kumoamisen, maailmankatsomuksellisesti, dramaturgisesti, tilallisesti, teknisesti". "Taistelemme teatterin uudistuksen hyväksi, sellaisen uudistuksen, joka voi tapahtua vain yhteiskunnallisen vallankumouksen suuntaviivojen mukaisesti."

Sekä Brecht että Piscator puhuivat tuohon aikaan eeppisestä teatterista, mutta eivät samassa mielessä. Myös yleisö, jota he pyrkivät puhuttelemaan, oli erilainen. Brechtin ja Kurt Weillin yhteistyön ensimmäinen tuote, laulunäytelmä Mahagonny, esitettiin Baden-Badenin modernin musiikin päivillä 1927 (Baden-Badenin päivät olivat haarautuma kuuluisista Donaueschingenin modernin musiikin juhlista). Weill, joka Stravinskyn, Hindemithin, Krenekin ja Milhaudin tapaan pyrki rikastuttamaan konserttimusiikkia jazzin (tai mitä silloin kutsuttiin jazziksi) keinoin, oli säveltänyt Brechtin vastikään ilmestyneestä Kotipostillasta viisi Mahagonny-runoa sekä yhden uuden tekstin ja varustanut ne orkesterivälisoitoilla. Mahagonnyn rinnalla Baden-Badenin ohjelmassa olivat Hindemithin pienoisooppera Edestakaisin, Ernst Tochin Prinsessa herneenpalolla ja Darius Milhaudin yhdeksänminuuttinen ooppera Euroopan rosvo.

Kanttorinpoikana Dessaussa 1900 syntynyt Weill kuului maailmansodan loppuvaiheissa berliiniläiseen Marraskuun ryhmään, eri alan taiteilijoiden yhteenliittymään, jonka musiikillinen johtaja oli Hans Heinz Stuckenschmidt, sittemmin maailmankuuluksi tullut modernin musiikin teoreetikko. 1920-luvun alussa hän oli kolme vuotta Ferruccio Busonin, "Uuden musiikkiestetiikan luonnosten" kirjoittajan oppilaana ja sävelsi atonaalista, psykologisoivaa musiikkia. Opiskelurahansa hän ansaitsi olutkellareissa soittamalla ja kabareenäyttämöllä. Yhteyden Brechtiin Weill sai 1927 runoilijan Augsburgin aikaisen koulutoverin Caspar Neherin välityksellä.

Brechtin ja Weillin yhteistyö jatkui elokuussa 1928 Berliinin Theater am Schiffbauerdammissa esitetyllä Kolmen pennin oopperalla. Rouva Peachumina esiintyi Rosa Valetti, Lucyna Kate Kühl ja Brownina sittemmin keskitysleirissä kuollut Kurt Gerron. Musiikillisesti katsoen tärkeintä oli Lotte Lenyan rooli Jennynä. Vaimossaan, wieniläissyntyisessä Lotte Lenyassa (alun perin Lenja) Weill oli löytänyt ihanteellisen tulkitsijan tyylilleen. Lenyan "naiivi" musikaalisuus poikkesi Stravinskyn ja Milhaudin "esteettisesti" käsitellystä jazzmaisuudesta. Taiteen sijasta Weill pyrki sosiaaliseen poleemisuuteen, joka parhaimmillaan — kuten Kanuunalaulussa — yltyi suoranaiseksi agressiivisuudeksi.

Kirjoituksessaan "Musiikin käytöstä eeppisessä teatterissa" Brecht selvitteli myöhemmin (1935) musiikkikäsitystään. Hänen luomaansa vastakohtaisparia kulinaarinen — eeppinen musiikki selventää erinomaisesti Eislerin 1960-luvulla eräässä Aurora-levyalbumissa ilmestynyt muistelma Brechtistä:

"Brechtin vastenmielisyys tiettyjä musiikinlajeja kohtaan meni niin pitkälle, että hän keksi toisenlaisen musisoinnin lajin, jota hän nimitti misuukiksi. Misuukilla hän tarkoitti sellaista tapaa musisoida, joka poikkesi periaatteellisesti musiikista olemalla juuri misuukkia eikä musiikkia.

Nämä Brechtin pyrkimykset johtuivat oikeastaan hänen vastenmielisyydestään Beethovenin sinfonioita kohtaan (hän piti Bachin ja Mozartin musiikista). Kolmenkymmenen vuoden ajan yritin todistella hänelle, että Beethoven oli suuri mestari. Tämän hän usein myönsikin, mutta oli aina silloin pahantuulinen ja katseli minua epäluuloisesti. 'Hänen musiikkinsa', Brecht sanoi, 'tuo minulle mieleen taistelumaalaukset.' Tällä Brecht tarkoitti, että Beethoven oli taistellut Napoleonin taistelut vielä kerran nuottipaperilla. Ja koska häntä eivät alkuteokset miellyttäneet — Brecht ei pitänyt sodasta — hän ei myöskään hyväksynyt jäljitelmiä. Näistä ja eräistä muista syistä Brecht keksi sen, mitä hän nimitti misuukiksi."

Leipzigin oopperassa maaliskuussa 1930 esitetty laulunäytelmän oopperasovitus Mahagonnyn kaupungin nousu ja tuho vastasi tuskin täysin Brechtin käsitystä eeppisestä musiikista (tai misuukista), ja hän luopuikin samaan aikaan Weil-

listä rationaalisemman ja poliittisesti selkeämmän Eislerin hyväksi. Maanpaossa Pariisissa 1933 hän kuitenkin teki Balanchinen balettiryhmää varten Weillin kanssa teoksen Seitsemän kuolemansyntiä.

Kolmen pennin oopperaan huipentunut kehitys ja uuden laulutyypin (song) luominen ovat parhaiten ymmärrettävissä Brechtin varhaisvaiheiden perusteella. Ennen dramaatikko-Brechtiä oli kuplettilaulaja-Brecht[1], sanoo Heinz Greul ja määrittelee kuplettilaulajan eeppiseksi prinsiipiksi yhdessä persoonassa. Kuten Villon 1400-luvulla ja Wedekind vuosisadan vaihteessa Brecht oli nuoruudessaan ennen kaikkea sosiaalissatiirisesti suuntautunut kuplettilaulaja, joka esitti omia balladejaan omina sävellyksinään. Kuuluisin näistä oli Trommeln in der Nacht -näytelmäänkin (Rummut yössä) sisältyvä valssiretkutus, Legenda kuolleesta sotilaasta, jonka takia Brechtin sanotaan joutuneen Hitler-kaappauksen aikaan Münchenissä 1923 viidennelle sijalle pidätettävien listalla. Saksan kansalaisuutensa Brecht menetti Hitlerin valtaantultua juuri tämän laulun tekijänä.

Aina Mahagonnyn ensi versioon asti Brecht esiintyi melko runsaasti luuttulaulajana kabareeteattereissa, ja yhtenä heijastuksena tästä oli myös 1927 ilmestyneen Kotipostillan nuottiliite. Näiden vuosien Brechtin on ikuistanut Lion Feuchtwanger, joka muuten keksi Kolmen pennin oopperan nimen, ajanromaanissaan Menestys. Brecht esiintyy siinä insinööri Kaspar Pröcklin hahmossa:

"Kun kielisoitin oli saatu paikalle, meni Pröckl ovelle ja sammutti valon. Sitten hän asettui huoneen keskelle ja alkoi banjon räminän säestyksellä sanella balladejaan kirkkaalla ja röyhkeällä äänellä, rumasti, väärentämättömän murteellisesti. Ja balladit sisälsivät arkipäivän ja pikkuihmisen tapahtumia suurkaupungin kansanomaisuudella nähtynä, nähtynä niin kuin ei koskaan aikaisemmin, ohuina ja pahansuopina, röyhkeästi tuoksuvina, välinpitämättömän tunnelmallisina."

Brechtin nuoruudenystävä, näyttelijä Erwin Faber kertoi 1960-luvulla Heinz Greulille, miten hänellä oli tapana kirjailijan, ohjaaja Erich Engelin ja dramaturgi Otto Zarekin kanssa tehdä retkiä maaseudulle: "Brechtillä oli kitara mukanaan. Kaikessa viileydessään hänen äänensä saattoi vaikuttaa palavalta ja hehkuvalta, tuskaiselta ja raivoavalta —

---

[1] Bänkelsänger, myös moritaattilaulaja tai markkinalaulaja.

Savonarola. Unohtumaton oli hänen esityksensä Legendasta kuolleesta sotilaasta."

Ei neljäntenäkään keväänä
sota tuntunut loppuvan.
Joten sotilas sai kyllikseen
koki sankarikuoleman.

Vaan sota ei ollut valmista
ja keisari murheissaan
oli kuoleman vuoksi,
hänestä se oli ennenaikainen.[1]

Kolmen pennin oopperansa saavuttaman menestyksen jälkeen Brecht lauloi äänilevylle svaabilaisella päällekäyvyydellään laulut Puukko-Mackie ja Balladi inhimillisten pyrkimysten riittämättömyydestä.

Hanns Eisler syntyi Leipzigissä vuonna 1898. Hänen isänsä oli itävaltalainen filosofi Rudolf Eisler, ja vuonna 1901 perhe muuttikin takaisin Wieniin. Niukan toimeentulon takia musiikkiopetukseen ei riittänyt rahaa ja tuleva säveltäjä pyrki itse parhaan kykynsä mukaan tutustumaan klassisiin partituureihin. Samaan aikaan hän oli kosketuksissa sosialististen keskikoululaisten kanssa ja tutustui näiden keskustelupiirissä Marxin ja Engelsin helppotajuisimpiin kirjoituksiin. Hän sävelsi jo varhain. Maailmansodan puhkeamisen aiheuttama reaktio synnytti sodanvastaisen oratorion Li Tai-Pen tekstiin, mutta pasifismistaan huolimatta Eisler joutui 1916 rintamalle. Kuten Hitler, tuleva työväenluokan säveltäjä päätti ensimmäisen maailmansodan sairaalassa makaamalla. Kotiuttamisen jälkeen 1918 Eisler pääsi Wienin konservatorion oppilaaksi, aluksi kontrapunktiluokalle ja sitten Arnold Schönbergin mestariluokalle. Schönberg ei kuitenkaan sallinut oppilaittensa säveltää modernisti; kotitehtävät oli suoritettava klassisessa tyylissä, Bachin, Beethovenin, Mozartin, Schubertin ja Brahmsin esikuvien mukaisesti.

Vuoden 1923 lopulla Eisler oli saanut oppiaikansa päätökseen ja hänen ensimmäiset kypsät, 12-säveltekniikan mukaisesti tehdyt sävellyksensä herättivät huomiota. Eislerin kamarimusiikkia esitettiin Venetsian ja Donaueschingenin modernin musiikin päivillä, ja Universal-kustantamo teki hänen

---

[1] suom. Kalevi Haikara

kanssaan kymmenen vuoden julkaisusopimuksen. Wienin kaupunki antoi hänelle vuoden 1924 taidepalkintonsa — tuomaristossa istui itse Richard Strauss.

Syksyllä 1924 Eisler muutti Berliiniin. Pianoprofessori Arthur Schnabel oli kiinnostunut hänen sävellyksistään ja antoi niitä oppilaittensa esitettäväksi. Samaan aikaan työväenliike veti puoleensa säveltäjää. Jo Wienin aikanaan hän oli johtanut työläiskuoroja ja kirjoittanut lehtiartikkeleita, joissa hän pyrki selvittämään musiikin sosiaalista tehtävää. Tämä ja hänen työläiskuoroille säveltämänsä kappaleet aiheuttivat ristiriidan Arnold Schönbergin kanssa, joka ei hyväksynyt tällaista toimintaa. Eislerin tyyli muuttui yksinkertaiseksi, usein tonaalisesti vapaaksi mutta kansanlaulua ja saksalaista traditiota lähellä olevaksi. Eberhard Rebling huomauttaa myöhemmin eräässä Eislerin tyyliä käsittelevässä artikkelissa[1], miten Työläisäidin kehtolaulujen alkutunnelma muistuttaa läheisesti Schubertin laulua Wegweiser.

Nuoruutensa tyyliin, 12-säveljärjestelmään Eisler kuitenkin palasi myöhemmin, emigranttiaikanaan Yhdysvalloissa. Erikoislaatuisen vaikutelman hän saavutti liittämällä laulusarjaansa Seitsemän laulua rakkaudesta (johon mm. kuuluu tunnettu Ilotytön laulu) 12-säveltekniikalla sävelletyt kaksi avioliittoilmoitusta opuksesta 11. Milhaud oli 20-luvulla Ranskassa säveltänyt maatalouskoneiden luettelon; Eisler liittyi uusasiallisten modernistien joukkoon leikkaamalla sanomalehdestä seuraavanlaisen ilmoituksen: "Etsin ymmärtämystä, sisäistynyttä sielullista elämää. Ei omaisuutta. Vastaukset nimimerkillä J. S. toimitukseen." Avioliittoilmoitusta seurasi Parittajan laulu, osoituksena miten ihmissuhteiden vieraantumisen avulla tehtiin samalla tavoin rahaa kuin avioliittomarkkinoilla.

Musiikillisesti näitä kahta laulua yhdisti sitaatti Wagnerin oopperasta Tristan ja Isolde, teoksesta jonka alkumotiivi on tullut modernin musiikin symboliksi ja sukeltautuu yhä uudelleen esiin sitaattina modernissa musiikissa. Konrad Boehmer toteaa kirjassaan Zwischen Reihe und Pop Eislerin ennakkoluulottoman rinnastustavan sukulaisuuden amerikkalaisen uuden musiikin pioneerin ja naivistin Charles Ivesin laulusarjoihin, joissa kansanomaisuus; parodia ja äärimodernius käyvät kirjavassa järjestyksessä käsi kädessä.

Eislerin ja Ernst Buschin yhteistyö alkoi vuonna 1929, kun

---

[1] Hanns Eisler: Reden und Aufsätze

he tapasivat Mehringin Berliinin kauppias -näytelmän harjoituksissa. Eisler oli tehnyt tähän musiikin. Tuohon aikaan säveltäjällä oli jo takanaan mittava tuotanto työväenlauluja, jotka olivat syntyneet nuorisoliikkeen yhteydessä. Eisleristä tuli Buschin vakituinen säestäjä, ja alkoi saksalaisen työväenlaulun suuri aika 1929—1933.

Työväenlaulujen kaikkien aikojen merkittävin tulkitsija Ernst Busch oli taistellut itsensä teatterimaailman tietoisuuteen pitkää ja monimutkaista tietä, joka alkoi Kielin teatterissa vuosina 1921—24. Hän oli syntynyt tuossa kapinallisten matruusien kaupungissa 22. tammikuuta 1900 ja kuulunut 15-vuotiaasta lähtien vasemmistolaisiin nuorisojärjestöihin. Frankfurt an der Oderin teatterissa 1924—26 hän oli näytellyt ensi kerran Brechtin näytelmässä, Franz Murkin osan näytelmässä Trommeln in der Nacht. Pommerin maakuntanäyttämöllä vietetyn lyhyen ajan jälkeen hän siirtyi Berliiniin Piscator-näyttämölle, ja samaan aikaan alkoivat myös hänen yhä kuuluisammiksi tulevat esiintymisensä kabaree-teattereissa, etenkin Kurt Tucholskyn tekstien esittäjänä.

Berliinin kauppiaassa Buschilla oli merkitsevä osuus. Paitsi edellä jo mainittua Kadunlakaisijoiden laulua, hän esitti laajan kantaatin sodasta, rauhasta ja inflaatiosta sekä Laulun kuivasta leivästä ja Hakaristiläisten laulun, kaikki Eislerin säveltäminä:

Vasen-oikea! Vasen-oikea!
Tunnetteko nämä äänet?
Vasen-oikea! Vasen-oikea!
Kommuunin pojille
Vasen-oikea! Vasen-oikea!
kaivamme hautaa!

Tuoreen-hurskaan-iloisessa
seuraavassa sodassa!
Kun kaikki hajoaa sirpaleiksi
Kun koko kansa
on menossa kuolemaan:
Silloin kuuluu meille Saksa
ja huomenna koko maailma!

1920-luvun lopulla Busch esiintyi etupäässä kolmessa kabareeteatterissa: Rosa Valettin uudessa Larifarissa, Werner

Finckin Katakombissa ja Kurt Robitschekin Koomikkojen kabareessa. Larifarissa sai ensiesityksensä kuuluisa Saippualaulu, jonka alun perin tekivät erääseen Piscatorin esittämättä jääneeseen revyyhyn Julian Arendt ja säveltäjä Otto Stranzky. Vuoden 1928 valtiopäivävaaleissa oli sosiaalidemokraateilla ollut erikoinen idea. He jakoivat tilaisuuksissaan saippuaa, johon oli painettu sanat "Valitkaa SPD". Saippualaulu syntyi parodiaksi tästä, ja pian Buschin tarvitsi vain astua näyttämölle kuuluisine kättenpesueleineen, kun yleisö jo rupesi nauramaan.

Olemme ajatelleet veljiemme parasta
ja jakaneet vaalitaistelusaippuaa.
Sen teemme jälleen ensi kerran,
sillä se kannatti.

Me hieromme vaahtoa
me saippuoimme itsemme.
Me pesemme kätemme
puhtaaksi kaikesta.

Saippualaulu oli yksi lukemattomista sosiaalidemokraattiparodioista, joissa yhä tilitettiin välejä armeijan kanssa työläisiä vastaan liittoutuneiden demareiden oikeistojohtajien kanssa. SPD:tä vastaan oli lauluissaan erityisesti hyökännyt Kurt Tucholsky, joka eräässä muussa yhteydessä selitti asian myös suorasanaisesti:

"On onnettomuus, että SPD on nimeltään Saksan Sosiaalidemokraattinen Puolue. Jos se olisi elokuun 1. päivän 1914 jälkeen ollut nimeltään Saksan Reformistinen Puolue tai Pienemmän Pahan Puolue tai vaikkapa Täällä Voivat Perheet Keittää Kahvia, olisivat monet työläiset avanneet silmänsä ja menneet, mihin he kuuluvat, todelliseen työväenpuolueeseen. Mutta nyt tekee putiikki karhunpalveluksiaan ennen niin hyväkaikuisen nimen varjolla."

Arendtin ja Stranzkyn yhteistyötä oli myös laulu Tikarinpisto-legenda, jossa selvitettiin oikeiston häviönsä puolustukseksi 1919 keksimää legendaa kommunistien antamasta tikarinpistosta Saksan kansan selkään.

Busch tuli työläisten keskuudessa suosituksi kansanomaisen asennoitumisensa vuoksi. Hän lauloi paitasillaan ja kädet housuntaskussa ja ikäänkuin vaati yleisöä mukaansa. Tällaisella laulajalla ei ollut mitään tekemistä frakkipukuisten

herrasmiesten kanssa eikä hän myöskään tarvinnut nuottivihkoa luntikseen. Merkittävää oli sekin, että Busch antoi yleisön itse määrätä laulettavan ohjelmiston.

Säestäjänä oli Hanns Eisler yhtä innostava. Erään silminnäkijän selostamana se näytti tällaiselta: "En voi muistaa, että Eisler olisi koskaan istunut flyygelin ääressä kuten pianistit yleensä. Luulen ettei hän edes kyennyt istumaan hiljaa, ehkä korkeintaan ensimmäisen säkeistön ajan. Säkeistö säkeistöltä hän käytti tuolia yhä vähemmän. Hän kosketti sitä oikeastaan vain sivumennen ja hyppi kerta kerralta korkeammalle. Aivan koomisessa asennossa hän silloin paineli pedaalia."

Kommunistisessa puolueessa ei silti kauttaaltaan suhtauduttu myötämielisesti edes Buschin esiintymiseen. Kun vasemmistolaiset Katakombi-taiteilijat Ernst Busch, Annemarie Hase, Dora Gerson ja eräät muut toukokuussa 1931 irtaantuivat omaksi poliittiseksi kabareeryhmäkseen Die Brücke (Silta), kirjoitti puolueen pää-äänenkannattaja Die Rote Fahne "imaginaarisista vasemmistolaisista jotka ovat sitoneet itsensä porvariston häntään". Vasemmistolaisia taitelijoita kutsuttiin äärivasemmalla ivallisesti "Weltbühne-intellektuelleiksi"[1] ja äärioikealla "kommunistisiksi kiihottajiksi". Heinz Greul pitää Rote Fahnen suhtautumista yhtenä viitteenä siihen tragediaan, että työväenluokka ei Saksassa kyennyt yhdistämään voimiaan yhteisrintamaan, joka ainoastaan olisi ehkä voinut estää tapahtumien tulevan kulun.

Ensimmäinen Eislerin Ernst Buschia varten säveltämä laulu oli Leimalaulu David Weberin tekstiin. Sen aiheena oli työttömyys, ja laulun nimi johtui työttömyyskortiston ainoana lohtuna jakamasta leimasta paperiin. Virallisen tilaston mukaan oli Saksassa vuoden 1929 alussa 2 850 000 työtöntä ja "mustan perjantain", Wall Streetin pörssiromahduksen jälkeen 29. lokakuuta 1929 luku alkoi nousta tästäkin päätyäkseen lokakuussa 1932 7,5 miljoonaan.

Samaan aikaan Busch ja Eisler kiinnittivät huomiota myös solidaarisuuteen USA:n mustaa väestönosaa kohtaan. Balladin neekeri-Jimistä kirjoitti David Weber ja siitä tuli yksi Buschin suosituimmista numeroista. Vuonna 1930 syntyneessä laulussaan Eisler käytti Weillin tavoin hyväkseen jazzrytmiikkaa, ja myös Weberin tekstistä saattaa löytää kaikuja

[1] Weltbühne oli mm. Tucholskyn tukema lehti, joka vaati työväen yhteistyötä.

Mahagonnyn kuutamo- ja viskisävyistä. Kansainväliseen solidaarisuuteen liittyivät myös laulut Puuvillanpoimijista ja Rio Granden kahvisäkkien lapioijista. Brasiliassa oli keskellä pahinta lamakautta heitetty kahvin ylituotanto mereen:

Oh, kaipaan vieraisiin maihin
missä hoikat palmupuut huojuvat.
Brasiliassa, Rio Grandella
etsitään kahvin kaatajia.
Maailmassa on liikaa kahvia
ja siksi myös liian vähän hintaa kilolta.
Siksi, vaatii maailman omatunto,
on puoli satoa heitettävä veteen.
Sanoin kaikille juhliville perheille:
mars mars Rioon ensimmäisessä laivassa!
Ylös! Matkaan Brasiliaan!
Ja mokkaa viemään valtamereen!

Ruskeaa vaaraa vastaan olivat suunnatut Laulu patukkakaartista ja Laulu SA-miehestä. Viimeksi mainitun laulun Busch esitti vuonna 1932 Rote Revuessa Berliinissä ja sen jälkeen monilla muilla paikkakunnilla. Laulu levytettiin ja se kuului sittemmin proletaariperheiden varjelemiin kalleuksiin. Tekstin kirjoitti Brecht.

Kun vatsaani kurni
nukahdin nälästä.
Silloin kuulin huudettavan korvaani:
Saksa herää!
Näin monien marssivan ohi
(he sanoivat) Kolmanteen valtakuntaan.
Minulla ei ollut mitään menetettävää
lähdin mukaan, mihin, yhdentekevää.

Kun marssin, marssin
vieressäni marssi möhömaha
ja kun minä huusin "leipää ja työtä"
huusi möhömaha samoin.

Halusin marssia vasempaan
oikealle marssi hän.
Silloin jättäydyin käskettäväksi
ja juoksin sokeasti perässä.

He antoivat minulle revolverin
ja käskivät: ammu vihollista!
Ja kun minä ammuin heidän vihollistaan
ammuin veljeäni.

Paitsi laulajana Busch tuli tunnetuksi filminäyttelijänä. Ennen Hitlerin valtaantuloa hän ehti ottaa osaa kymmeneen filmiproduktioon. Pabstin Kolmen pennin oopperan ja Toveruuden jälkeen seurasi vuonna 1931 Victor Trivasin Ei kenenkään maa, johon Eisler sävelsi musiikin. Laulu Salainen varustelu, jonka tekstin oli tehnyt Erich Weinert, on peräisin tästä filmistä:

Ympäri maailmaa käy kuiske.
Työläinen, etkö kuule sitä?
Se on sotaministerien ääni.
Työläinen, etkö kuule sitä?
Hiili- ja terästuottajat kuiskaavat,
kemiallinen sotateollisuus kuiskaa,
kaikissa maanosissa kuiskitaan
liikekannallepanoa Neuvostoliittoa vastaan!

Työläiset, talonpojat, aseisiin
tarttukaa kivääreihin
tuhotkaa fasistien rosvolaumat!
Sytyttäkää kaikki maat paloon
istuttakaa voiton punainen lippu
joka linnoitukseen, joka tehtaaseen!
Viimeisen sodan tuhkasta nousee
sosialistinen maailmantasavalta!

Erich Weinertin ajan käsityksille hyvin tunnusomaisen tekstin oli säveltänyt myös työväen musiikkiliikkeeseen osallistunut venäläissyntyinen Skrjabinin ja Busonin oppilas Vladimir Vogel, joka natsien valtaantulon jälkeen siirtyi Sveitsiin ja opetti paljon myöhemmin mm. suomalaiselle Tauno Marttiselle 12-säveltekniikkaa. Vogelin sävellyksen lauloi levylle runoilija Weinert itse vuonna 1930.

Toukokuun lopulla 1932 esitettiin berliiniläisessä elokuvateatterissa Atrium Slatan Dudowin ohjaama kuuluisin proletaarinen kokoillanfilmi 30-luvulta: Kuhle Wampe, alaotsikoltaan "Kenelle kuuluu maailma". Se oli filmattu Berliinin lähellä sijaitsevalla Müggelseen leirintäalueella, joka tun-

nettiin nimellä Kuhle Wampe, ja se kuvasi berliiniläisten työläisten elämää suuren talouskriisin ja työttömyyden aikana. Musiikin sävelsi jälleen Eisler, ja sen kohokohtana oli 4 000 työläisurheilijan, yhdistyneiden työläiskuorojen ja agitprop-ryhmä Punaisen Puhetorven suuressa urheilujuhlassa esittämä Solidaarisuuslaulu, jonka tekstin oli tehnyt Brecht. Alkuperäisen, elokuvan tilannetta konkreettisesti käsittelevän kolmisäkeistöisen tekstin Brecht laajensi vielä samana vuonna yleismaailmallisemmaksi. Elvi Sinervon suomennos perustuu viimeiseen, vuoden 1949 versioon, jonka kertosäe on pysynyt samana kuin filmitekstissä:

Työstä ja taistelusta
on syntyvä solidaarisuus.
Ja voimaa, uskallusta,
lämmintä luottamusta
tuo solidaarisuus.

Solidaarisuuslaulu tuli tunnetuksi painettuna jo vuoden 1931 puolella. Samoihin aikoihin Ernst Busch lauloi sen Carl Lindström-yhtiön kustantamana äänilevylle. Musiikillisesti Solidaarisuuslaulu oli vähintäänkin outo lintu. Sen räjähdysmäinen teho perustuu todennäköisesti siihen seikkaan, että säveltäjä tuntuu määrätietoisesti välttäneen varsinaista perussävellajia d-mollia asiaankuuluvine lopukkeineen. Laulu alkaa vastoin kaikkia konservatoriosääntöjä leposävellajissa g-mollissa ja päättyy kuin veitsellä leikaten yllättäviin huippusointuihin. Georg Knepler arvelee[1] Eislerin päätyneen outoon menettelyynsä kuultuaan neuvostoliittolaisia taistelulauluja, joissa usein vallitsi venäläisen kansanlaulun modaalisuus. Eisler oli noihin aikoihin käynyt parikin kertaa Neuvostoliitossa ja säveltänyt siellä mm. musiikin filmiin Komsomol.

Aiheeltaan Solidaarisuuslaulun kaltainen on Eislerin ja Brechtin myöhempi Orja kahlees kuka murtaa, jota Eisler vuonna 1949 käytti loppulauluna Kommuunin päivissä:

Kaikin voimme voittaa
yksin emme voi.
Yksinäinen sortuu hautaan
tai sellin kahlerautaan.

---

[1] kirjoituskokoelmassa Hanns Eisler: Reden und Aufsätze.

Kaikin voimme voittaa
yksin emme voi.[1]

Eisler sävelsi useimmat laulunsa Ernst Buschin esitettäväksi. Poikkeuksia on vähän; niitä ovat Brechtin aviopuolisoa Helene Weigelia varten vuonna 1930 sävelletyt neljä Työläisäidin kehtolaulua. Työläisäidin kehtolaulut kuuluvat sekä Brechtin että Eislerin tuotannon huippuun. Tuskin missään muussa laulusarjassaan Eisler on kyennyt yksinkertaisemmin keinoin, saksalaiseen kansanlauluun ja Schubertiin nojaten, luomaan persoonallisempia, välittömämmin puhuttelevia kuvia, joista puuttuu vähinkin pateettisuus tai romanttinen maalailevuus. Antamalla lauluäänen jokseenkin karun säestyksen yllä lähes vapaasti seurata tekstin vivahteita ja painotuksia säveltäjä saattoi samalla kertaa tuoda esiin sekä puuteajan elämän karuuden että Brechtin tekstin tietyn runollisuuden:

Näin hiilivuoret ja tiesin
että lietemme kylmäksi jää.
Ja minä päätin: kerran ne hiilet
vielä sinuakin lämmittää.

Näin leipää ikkunoissa
sitä nälkääni saanut en.
Ja minä päätin että vielä kerran
sinä murtaisit leivän sen.[2]

Vaikka laulujen musiikillinen ja aatteellinen huipennus saavutetaankin marssinomaisessa päätöslaulussa ja vaikka Eislerille ominainen melodiikka ja modaalinen soinnutus pääsevätkin omaperäisimmillään esiin kolmannessa, 30-vuotisen sodan kansanlaulutyyliin tehdyssä laulussa, Työläisäidin kehtolaulujen todellisena keskuksena on niiden toinen numero. Vain parin ohuen soinnun säestämänä melodia soljuu eteenpäin puheen luonnollisuudella ja antaa tekstin vaikuttaa kuulijaan omalla, koruttomalla painollaan:

Oli ilman sinuakin
meillä monta ruokittavaa ennestään.

---

[1] suom. Pentti Saaritsa
[2] suom. Ilkka Ryömä

Oli kylmä, oli nälkä
kaasunkin ne katkaisivat
— varhain tottua sait pimeään.

Ei, et tullut toivottuna,
vaan kun ruoka meiltä joka pennin vei,
pakko sinut oli ottaa
sillä rahaa lääkärille meiltä liiennyt ei.

Sinun syntymäsi aikaan
oli mennyt kaikki toivo leivästä ja työstä,
ja vain Marx ja Lenin meille työläisille
voivat tietä näyttää yöstä.[1]

Helene Weigelin esitettäväksi Eisler sävelsi myös Äiti-musiikkiin sisältyvät suositut laulunsa. Brecht oli vuosina 1930—32 laatinut Slatan Dudowin ja Günther Weissenbornin avustamana Maksim Gorkin romaanista Äiti samannimisen näytelmän, jonka kantaesitys oli Berliinissä vuoden 1932 tammikuussa. Pääosissa olivat Helene Weigel ja Ernst Busch; muilta osin näytelmän oli valmistanut Gruppe Junger Schauspieler -niminen vapaa teatteriryhmä. Äiti ja kaksi vuotta aikaisemmin valmistunut opetusnäytelmä Toimenpide (Massnahme) merkitsivät Brechtille poliittisesti ratkaisevaa askelta. Kolmen pennin oopperan ja Mahagonnyn sosiaalikriittisyyden ja vertauskuvallisuuden jälkeen hän oli päätynyt näytelmään, joka oli suoranainen kannanotto proletariaatin ja vallankumouksen puolesta, ase päivänkohtaisessa yhä katkerammaksi käyvässä yhteiskunnallisessa taistelussa.

Äiti kertoo tverskiläisestä työläisäidistä Pelagea Vlasovasta, jonka poika Pavel ottaa vuodesta 1904 lähtien osaa Venäjän työläisten taisteluun ja joutuu lopulta ammuttavaksi yrittäessään paeta jatkamaan maanalaista työtään Suomeen. Pelagea Vlasova, joka aluksi tuntee vain pelkoa poikansa puolesta, kasvaa luokkataisteluun ja elää tarpeeksi kauan nähdäkseen lokakuun vallankumouksen voiton.

Pelagea Vlasovan suuhun Brecht on sijoittanut eräät kuuluisimmista oivalluksistaan. Laulu Kommunismin ylistys kuullaan tilanteessa, jossa Vlasovan keittiö täyttyy pelkäävistä ja epäilevistä naapureista ja Pelagean on osoitettava heille kommunismin oikeutus:

[1] suom. Ilkka Ryömä

Mikä oikeastaan puhuu kommunismia vastaan?
Se on niin selvää ja järjellistä kenelle vain
— ethän sinä kuulu riistäjiin?
Sen ymmärrät kyllä,
se on sinua varten.
Perehdy siis siihen.[1]

Oppimisen ylistys liittyy kohtaukseen, jossa Pelagea ja joukko naapuriston työläisiä ryhtyvät opettelemaan aakkosia opettaja Nikolain luona. Nikolain ollessa vastenhakoinen opettamaan jo melko iäkkäitä työläisiä Pelagean on jälleen tartuttava tilanteeseen. Dialektiikan ylistys lauletaan näytelmän päätteeksi Pelagean ja muiden työläisten marssiessa lokakuussa 1917 mielenosoituskulkueessa pitkin Tverskin katuja.

Eisler laati näytelmämusiikistaan kaksikin konserttisovitusta, jotka esitettiin hänen emigranttiaikanaan New Yorkissa. Kantaatti Äiti on peräisin vuodelta 1949, jolloin Eisler ennen DDR:ään asettumistaan oleskeli Wienissä ja teki radiolle väliteksteillä ja lyhyellä dialogilla varustetun version. Selvittämättömistä syistä kantaatin käsikirjoitus hävisi ja vasta vuonna 1968, säveltäjän jo kuoltua (1962), Berliinin Taideakatemia kokosi eri lähteistä kantaatin osat yhteen.

Mitä osaa "punaiset äänilevyt" näyttelivät 1930-luvun työväenliikkeessä?

Osaksi ne olivat suorainen agitaation väline luokkataistelussa, joka Saksassa sai konkreettisia ja verisiäkin piirteitä. Saksan kommunistisen puolueen keskuskomitea julkaisi vuoden 1928 valtiopäivävaaleja varten useita äänilevyjä, joiden A-puolella oli johtavien tovereiden ja vaaliehdokkaiden kuten Wilhelm Pieckin puheita ja kääntöpuolella Punaisten rintamasoturien liittoon kuuluvien skalmeijaorkestereiden esityksiä. Die Rote Fahne -lehti kertoo toukokuussa 1928, miten puolueaktiivit kulkivat pitkin maaseutua kainalossaan grammari ja repussaan äänilevyjä. Rautatieasemille, ravintoloihin ja työpaikoille järjestettiin improvisoituja vaalitilaisuuksia äänilevysoittimen avulla; tavallisesti tällaisten tilaisuuksien alussa kaikuivat Rohkeesti hehkuvin rinnoin -laulun sävelet ja lopussa Internationaali. Vaalilevyillä saattoi myös Erich Weinert lukea runoaan punaisesta palosotilaasta tai Erwin Piscator lausua Karl Liebknechtin sytyttäviä sa-

[1] suom. Pentti Saaritsa

noja hänen viimeisestä lehtiartikkelistaan tammikuun 15 päivän aamuna Die Rote Fahnessa.

Porvarilliset äänilevy-yhtiötkään eivät empineet työväenlaulujen julkaisemisessa. Sellaiset firmat kuin Artiphon, Kalliope, Cordy ja Schalmei-Record julkaisivat markkinoittensa laajentamiseksi skalmeija- ja tampuuri-orkestereiden levytyksiä. Homophon, joka myöhemmin yhdistyi suureen Carl Lindström-konserniin, otti julkaistaakseen Eislerin lauluja ja balladeja Ernst Buschin tulkitsemina. Mutta kun ensimmäinen Buschin laulama Tucholsky-laulu Balladi hyväntekeväisyydestä ilmestyi tammikuussa 1933 äänilevyllä, germaanista äänilevymonopolia tavoitteleva yhtiö ei enää uskaltanut panna nimeään levyetikettiin.

Keskittääkseen proletaaristen äänilevyjen tuotannon ja saadakseen sen omiin käsiinsä KPD:n keskuskomitea perusti Berliiniin vuonna 1929 äänilevykeskuksen nimeltä Versandhaus Arbeiter-Kult. Ennen Hitlerin valtaantuloa se ehti julkaista melkoisen määrän Punaisten rintamasoturien liiton skalmeija-, tampuuri- ja puhallinorkesterien esityksiä, agitprop-ryhmien lauluja sekä balalaikkaorkesteri Iskran soittamia venäläisiä vallankumous- ja kansanlauluja. Iskraan kuului kommunistisen nuorisoliiton jäseniä sekä Berliinissä toimivan Neuvostoliiton kaupallisen edustuston virkailijoita.

Vuoden 1931 taantumusisku kohdistui varsinkin punaisiin äänilevyihin. Työläiskaupunginosien asukkailla oli tapana sunnuntaisin ja juhlapäivinä asettaa levysoitin avonaisen ikkunan ääreen ja soittaa Internationaalia ja muita työväenlauluja niin että ne kuuluivat kovaa ulos. Poliisi astui silloin yleensä kuvaan kieltääkseen "häiriötä tuottavan toiminnan". Heinäkuussa 1931 suoritettiin erään berliiniläisen työläisen kotona tarkastus, joka johti useiden levyjen takavarikoimiseen. Perusteluna esitettiin, että laulut kuten Internationaali, Rohkeesti hehkuvin rinnoin sekä Me olemme etujoukko kaikuivat levyesityksinä läheiseen Barnimstrassen naisvankilaan, jolloin vankeja oli tavattu laulamasta lauluja mukana.

Jo sitä ennen, maaliskuussa 1931 oli Berliinin poliisilaitoksen I A-osasto takavarikoinut kuusi Arbeiter-Kultin äänilevyä, kirjasen "Proletaaristen äänilevyjen poliittisia iskelmiä" sekä äänilevyesitteitä. Levyjen joukossa olivat Erich Weinertin ja Hanns Eislerin laulut Punainen Wedding ja Salainen varustelu Neuvostoliittoa vastaan.

Tekstien tekijä, Erich Weinert, sekä Arbeiter-Kultin johtaja Alfred Oelssner haastettiin oikeuteen "kiihotuksesta luokkataisteluun, eri väestöluokkien julkisesta yllyttämisestä väkivaltaisuuksiin yleistä rauhaa vaarantavalla tavalla sekä tasavaltalaisen valtiomuodon halventamisesta".

Weinert jouduttiin vapauttamaan syytteestä, koska levyt olivat sanomalehtilain mukaan jo vanhentuneita, mutta Oelssner sai 100 saksanmarkan sakot. Läsnä olevien työläisten suureksi riemuksi kyseiset äänilevyt jouduttiin soittamaan oikeussalissa. Neljä kuudesta äänilevystä kiellettiin. Muutamia kuukausia myöhemmin Moabitin oikeussalissa kuultiin jälleen samat työväenlaulut — käsiteltäessä Arbeiter-Kultin tekemää valitusta äänilevyjen levittämiskiellosta. Welt am Abend-lehti saattoi otsikoida uutisensa "Kuolemanrangaistus neljälle äänilevylle — Konsertti Moabitissa". Mielenkiintoinen ja selittämätön yksityiskohta oli, että avoimesti maailmanvallankumoukseen kehottavaa Salaista varustelua sai oikeuden päätöksen mukaan jälleen levittää, kun taas kuolemantuomion sai osakseen agitprop-ryhmä Punaisten Rakettien viattomampi Neekerilaulu.

Kuukautta myöhemmin, marraskuussa 1931 Arbeiter-Illustrierte-Zeitung julkaisi jälkikaiun farssimaisesta oikeudenkäynnistä, tuntemattoman tekijän runon Valtiolle vaarallisia äänilevyjä:

Ja Moabitin oikeussalissa
mustakaapuisille herroille
kaikui outo laulu
joka nostatti hiukset pystyyn.
Tuomari jota ei miellyttänyt
tämä jumalanpilkkainen meno
kielsi sen X vuodeksi.

Muistoja proletaarisesta äänilevytoiminnasta on saksalaisissa työläiskodeissa säilynyt runsaasti siitä huolimatta, että suurin osa levyistä hävisi kotitarkastuksissa ja pidätyksissä. Mutta monet levyt säilyivät jälkipolville esimerkiksi siten, että päälle liimattiin jokin viaton etiketti tai että etiketit yksinkertaisesti siveltiin mustiksi.

Elävä sanomalehti

Työväen lauluperinteelle 1920-luku merkitsi murrosta. Tähän saakka se oli muodostunut kansanperinteestä ja siihen

tyylillisesti nojautuvasta, usein anonyymisestä ja suullisena perintönä kulkeutuvasta joukkolaulusta. Vain harvojen työväenlaulujen tekijät tunnettiin tarkasti ennen 1920-lukua, ja vielä vähemmän työväenliike oli kyennyt kehittämään omaa musiikkikulttuuriaan. Lähes sääntönä oli ollut melodioiden lainaaminen jostakin muualta: kansanlaulusta, sotilasmarssista, porvarillisista lauluista.

1920-luvulta lähtien voidaan ensimmäisen kerran puhua myös esittäjästä, tulkitsijasta. Sivistyneistön luokka-aseman vähitellen selkiintyessä yhä useammat kirjailijat, taiteilijat ja säveltäjät siirtyivät enemmän tai vähemmän avoimesti sorrettujen puolelle. Erityisesti tätä tunnustautumista nopeuttivat maailmansotien väliset fasismin nousun aiheuttamat tapahtumat: rotusorto Saksassa ja sisällissota Espanjassa. Toisaalta ensimmäisessä sosialistisessa valtiossa, Neuvostoliitossa, kyettiin nyt ennen näkemättömän laajasti kutsumaan taiteilijoita sosialismia rakentavaan propagandatyöhön.

Anonyymistä, kiertävästä ja tilanteen mukaan muuttuvasta työväen joukkolaulusta tuli näiden yhteiskunnallisten muutosten takia yhteiskunnallinen vaikuttaja, jonka toiminta tapahtui myös taiteellisella tasolla. 1920-luvun tärkein saavutus oli kisällilaulu eli agitprop, joka Neuvostoliitossa ja Saksassa yhdisti kaikki vaikuttamisen keinot yhtenäiseksi teatterin, musiikin ja kansanvalistusluennon välimailla liikkuvaksi taidemuodoksi. Syntyi eräänlainen elävä sanomalehti, joka painetun sanomalehden tavoin käsitteli niin kulttuuria kuin politiikkaa ja päivän tapahtumia. Parhaimmillaan elävä sanomalehti saattoi olla yhtä nopea uutisten välittäjä kuin sen-aikaiset muutkin tiedonvälityskanavat.

Neuvostoliitossa elävän sanomalehden ajatuksen taustana oli luonnollisesti se seikka, että lukutaidottomuus ja tietämättömyys maailman ja yhteiskunnan asioista olivat ensimmäisinä vallankumouksen jälkeisinä vuosina yleisiä ilmiöitä. Tarvittiin agitprop-junia ja kansanvalistajaryhmiä, jotka toivat tarvittavan ensiavun. Saksassa agitprop-ryhmien tehtävä oli luonnollisesti toinen. Ensi sijassa ne omistautuivat vaalitaisteluiden tukemiseen ja puolustautumiseen hyökkäävää fasismia vastaan. Vasemmistolaiset ammattitaiteilijat lähestyivät työväenluokkaa ja sulautuivat vuoteen 1933 mennessä proletaariseen harrastajateatteriin. Niiden kirjailijoiden, näyttelijöiden, ohjaajien, säveltäjien ja maalareiden joukko, jotka työskentelivät Saksan agitprop-liikkeessä, on nimekäs ja vaikuttava. Vain muutamia mainitakseni Béla Balázs, Bertolt Brecht, Ernst Busch, Hanns Eisler, John Heartfield, Wolfgang Langhoff, Hans Marchwitza, Erwin Piscator, Maxim Vallentin, Gustav von Wangenheim, Helene Weigel ja Friedrich Wolf.

Ensimmäinen oire uudesta suuntauksesta Saksassa olivat puhekuorot. Ne perustuivat vanhan sosiaalidemokraattisen puolueen keskuudessa harrastettuun kuorolausuntaan, mutta onton pateettisuuden tilalle tuli nyt kansanomainen, osaksi satiirinen esiintymistapa ajankohtaisine poliittisine sisältöineen. Tärkein puhekuorotyylin kehittäjä oli Gustav von Wangenheim, joka kommunistiseen puolueeseen liityttyään sai syksyllä 1923 ensimmäiseksi taiteelliseksi tehtäväkseen Berliinin keskuspuhekuoron ohjaamisen. Wangenheim suoritti joitakin muodollisiakin uudistuksia. Lausunnasta luovuttiin paljolta dialogin hyväksi ja näyttämöllistä toimintaa lisättiin. Äänet jaettiin musiikillisesti bassoon, baritoniin ja tenoriin, jolloin naisääniä käytettiin kaikissa kolmessa osastossa.

Preussin sosiaalidemokraattinen sisäministeri Karl Severing kielsi puhekuoron toiminnan jo vuoden kuluttua sen perustamisesta. Saksassa oli maaliskuuhun 1924 saakka vallinnut sotilaallinen poikkeustila, ja taantumus pyrki kaikin keinoin tukahduttamaan työväestön toiminnan sen kaikilla tasoilla. Vankiloissa oli vuoden 1924 puolivälissä noin 7 000 poliittista vankia, ja kun puhekuoroliike yhdisti voimansa suurimpaan esitykseensä, kollektiivisesti laaditun esityksen otsikkona ja sisältönä oli juuri tuo symbolinen luku 7 000.

Esitykseen osallistunut ryhmä muuttui luonteeltaan vähitellen teatteriryhmäksi ja otti itselleen 1926 uuden nimenkin, Proletaarinen näyttämö. Seuraavana vuonna siitä tuli agitprop-ryhmä Punapaidat. Nimenvaihdos perustui neuvostoliittolaisiin esikuviin. Vuonna 1926 oli Saksan kommunistisen puolueen lehdistöön tihkunut tietoja neuvostoliittolaisista agitprop-ryhmistä. Moskovan sanomalehti-instituutissa olivat eräät opiskelijat (mm. Jušanin) kehittäneet elävän sanomalehden ajatuksen siirtämällä sanomalehden toimitusperiaatteet, sen ajankohtaisuuden ja konkreettisuuden teatterin alueelle. Ensimmäinen ryhmä muodostettiin 1923, ja sen yhtenäisestä asusta — siniset työpaidat ja pitkät siniset housut — saatiin nimi Sinipaidat. Seuraavina vuosina liittyivät nuoret kaikkialla Neuvostoliitossa Sinipaidat-ryhmiksi. Ryhmät muodostivat Moskovaan keskusteatterin, joka samoin oli nimeltään Sinipaidat ja johon kuului viisi eri ryhmää. Työ ja

kirja -kustantamo alkoi julkaista kuukausijulkaisua, joka sisälsi ohjelmistoa ja työskentelyohjeita. Kun Moskovassa lokakuussa 1926 pidettiin ensimmäinen valtakunnallinen kongressi, siihen osallistui kaikkiaan 5 000 Sinipaidat-ryhmää, joihin kuului yhteensä 100 000 jäsentä. Ryhmät työskentelivät tehtaissa ja työläiskerhoissa. Muutamat niistä, kuten Moskovan ryhmä, kehittyivät ammatillisiksi taiteilijaseurueiksi.

Sinipaidat-liikkeen olemusta selvittää vuonna 1928 ilmestynyt Sinipaitojen albumi, jossa esitettiin 12 teesiä kysymyksestä "Mitä ovat Sinipaidat?". Neljä ensimmäistä teesiä kuuluivat:

1. Sinipaidat on teatterimuotoinen elävä sanomalehti, joka on lähtöisin referaatista (luetusta sanomalehdestä).
2. Sinipaidat on agitaation muoto, ajankohtaisnäyttämö jonka vallankumous synnytti, se on montaasi poliittisista ja päivän ilmiöistä proletariaatin luokkaideologian kannalta tarkasteltuna.
3. Sinipaidat on sovellettu, elävä, mehukas, terävä ja liikkuva näyttämö, joka työskentelee kaikilla seuduilla, kaikissa olosuhteissa.
4. Sinipaidat on yksi kerhomuoto, yksi estradimuoto, se on erityismuoto työläisklubien harrastajataiteesta.

Heinäkuussa 1927 lähetti Kansainvälisen työläisavun IAH:n Saksan osasto Moskovan Sinipaidat-ryhmälle kutsun saapua vierailemaan Saksaan. Kiertue toteutettiin vielä samana syksynä, ja sen vaikutuksesta kaikkialle Saksaan syntyi agitprop-ryhmiä, joiden nimissä ja esiintymistavassa jäljiteltiin Moskovan vierailijaryhmää. Työläisten lisäksi Sinipaitojen kiertue tavoitti myös sivistyneistöä ja porvaristoa, etenkin Berliinissä Piscator-Bühnellä esiintyessään.

B. Jušaninin johtaman ryhmän ohjelmisto koostui ohjelmalehtisen mukaan 19 peräkkäisestä numerosta, jotka kiinnostavuutensa takia lueteltakoon kokonaisuudessaan:

1. Alkusoitto.

Osanottajien marssi lavalle. Sinipaitojen organisaation selvittäminen yleisölle.

2. Neuvostolehdistön paraati.

Neuvostoliiton keskeiset lehdet marssivat lavalle roomalaisissa gladiaattoripuvuissa.

3. Välikohtaus Kiinassa, sketsi.
4. Voimistelua.
5. Ford ja me, sketsi.

Kohtaus esittää amerikkalaisen miljonäärin Fordin työympäristössään: sihteereitä, mainosta, haastattelijoita. Ford saa radion välityksellä tiedon Neuvostoliiton tehtaissa osittain käyttöön otetusta fordismista.

6. Kymmenen vuotta Lokakuun vallankumouksesta.
7. Puna-armeija.
8. Kansainvälinen työläisapu.
9. Jazz-bändi.

Esitysten laatu: meluorkesteri, kupletteja, laulua. Teema: taistelu tuotteiden laadun parantamiseksi Neuvostoliitossa.

10. Uuden elämäntavan hyväksi.

Iloisia numeroita kansantansseineen.

11. Sovnarkom.

Ystävällinen parodia Neuvostoliiton kansankomissaarien neuvoston istunnosta.

12. Tansseja Euroopasta, parodia.

Foxtrott, charleston ja muita tansseja venäläisen kylän näkökulmasta.

13. Venäläisiä tanssityylejä.
14. Uusia lauluja Neuvostoliitosta.
15. Harmonikka-sooloja.
16. Vapaa-illan jälkeen. Laulua ja tanssia.
17. Naistyöläiset.
18. Talonpoikaisnaiset.
19. Schnadahüpfl.

Tarkoituksena ei ole näyttää perinteistä venäläistä kylää musikkoineen ja baboineen (talonpoikineen ja talonpoikaisvaimoineen) vaan uuden Venäjän kyläyhteisöä.

Sinipaitojen musiikista antaa tarkempia tietoja Johann Matheika artikkelissaan, jonka Die Rote Fahne julkaisi jo ennen ryhmän Saksan vierailua marraskuussa 1926 (ja josta agitprop-innostus alun perin sai alkunsa):

"Koska 'elävä sanomalehti' ei voi jättää käyttämättä mitään keinoa agitaatiovaikutuksensa tehostamiseksi, näyttelivät musiikki ja tanssi luonnollisesti suurta osaa esityksissä. Pääosa on pianolla, mutta myös muita soittimia käytetään, aina jazzyhtyettä myöten. 'Elävälle sanomalehdelle' ei mikään musiikinmuoto ole pyhä. Ooppera-aarioista katulauluun saakka käytetään kaikki hyväksi aina tarpeen mukaan muokattuna. Mitään 'mestarisäveltäjiä' ei tähän tarvita, ryhmän jäsenet suorittavat itse tämän työn."

Der Kämpfer-lehdessä kirjoittaa Werner Hirsch Sinipaitojen Chemnitzin esiintymisestä:

"Seuraavassa numerossa, joka on taiteellisesti valmein, esitetään parodia vallankumousta edeltäneen ajan pikkuporvarillisista kansanlauluista sekä venäläisten valkoemigranttien pikkuporvarillisesta tai suorastaan vastavallankumouksellisesta taidetuotannosta Donin kasakoiden tai amerikanvenäläisten filmien tapaan. Muutetuin tekstein ja parodisesti vääristellyin muodoin tarjoillaan sekoitus kaikesta mahdollisesta meidän 'Reinin tyttömme' tapaan, joukossa mm. sentimentaalinen laulu 'matruusirakkaudesta'."

Saksan ensimmäiset agitprop-ryhmät syntyivät jo ennen Sinipaitojen vierailua. Dresdeniläinen Punaiset rotat oli vuoden 1926 lopulla syntynyt sosiaalidemokraattinen ryhmä, jonka esityksiä leimasi erityisesti pyrkimys työväen yhteisrintamaan fasismia vastaan. Tämän vuoksi ryhmä ei saanutkaan minkäänlaista apua puolueensa taholta ja liittyi vähitellen yhä enemmän Brechtin ja Eislerin linjaan.

Aloite lähti joissakin tapauksissa lastenteatterista. Gleiwitzissa — paikkakunnalla jossa Naujocksin johtamat SS-miehet suorittivat toiseen maailmansotaan johtaneen provokaationsa — perustettiin jo 1924 lapsiryhmä Die Roten Pierunnjes, jonka eräästä vaaliohjelmasta on peräisin kuuluisin saksalainen työläislastenlaulu Zehn rote Kleberlein, Kymmenen pikku punajulisteiden liimaajaa. Marta Nawrathin kirjoittama teksti muunteli tunnettua lastenlorua Kymmenen pientä neekeripoikaa, josta myös Agatha Christie 30-luvulla sai aiheen samannimiseen klassiseen dekkariinsa.

Kymmenen punaista liimailijaa
liimasivat kaikki aidat,
yksi ei ollut tarpeeksi nopea,
ja jäljelle jäi yhdeksän.
— — —
Kaksi punaista liimailijaa
joutui lopulta kiinni.
Toinen lyötiin kuoliaaksi
ja jäljelle jäi vain yksi.

Yksi punainen liimailija
pääsi pakoon salaa,
kertoi mitä oli tehty,
ja joukko kasvoi sataan.

Berliinissä Punaiset nuorpioneerit perustivat Punarumpalitryhmänsä syyskuussa 1927. Ohjelmaltaan se rakentui neuvostoliittolaisten esikuvien varaan ja oli melkein kirjaimellisesti suunniteltu 'eläväksi sanomalehdeksi' pääkirjoituksineen, erilaisine ilmoituksineen, paikallisuutisineen, ajanvietepalstoineen ja urheilusivuineen. Tarve elävään sanomalehteen oli noihin aikoihin joskus jopa konkreettisesti ajankohtainen. Kun pioneerien koulusolut ja koululehdet kiellettiin, teki eräs ohjelmaryhmä sanomalehtiesityksen, joka päättyi seuraavanlaiseen lauluun:

Kun pääoma jo horjuu
ja pikkuporvarien katse on huolestunut,
hyökkäävät poliisin kätyrit kimppuumme.
Vastauksemme kuuluu: nyt se vasta alkaa.
Ja me taistelemme kunnes voitamme
punalipun alla!
Joka viikko uusi lehti, koulukokous ja laulu,
uusia soluja, punaisia peitsiä
— katsotaanpa miten se vetää!

Saksan kommunistisen nuorisoliiton ensimmäisestä agitprop-ryhmästä tuli sen olemassaolon kuutena vuotena kaikkein arvostetuin agitprop-ryhmistä. Vuoden 1925 lopulla oli KJVD:n, nuorisoliiton keskuskomitea antanut nuorelle näyttelijälle Maxim Vallentinille tehtäväksi Berliinissä, Weddingin työläiskaupunginosassa järjestettävän perinteellisen Lenin-Liebknecht-Luxemburg-juhlan taiteellisen osuuden suunnittelun. Vallentinin tehtävään valitsemasta nuorisoliittolaisryhmästä tuli pysyvä, ja Moskovan Sinipaidoista levinneiden tietojen innostamana se ristittiin KJVD:n ensimmäiseksi agitprop-ryhmäksi.

Ensimmäinen ohjelma esitettiin pääsiäisenä 1927 Hampurissa Sirkus Buschissa, ja sen otsikkona oli "Hälytys — Hampuri — Šanghai". Kiinan vapautusliike oli tuolloin Kantonista käsin toimien saanut haltuunsa melkoisia osia maasta, ja imperialistiset valtiot ryhtyivät Englannin johdolla avoimesti tukemaan porvarihallitusta. Myös Stresemannin johtama Saksan hallitus lähetti valkoiselle Kiinalle aseapua. Ernst Thälmann vaati puheessaan vappuna 1927 Saksan työläisten joukkotukea Kiinan vallankumoukselle. Ensimmäisen agitprop-ryhmän ohjelma oli valittu tukemaan tätä solidaarisuuskampanjaa, ja sen aiheena oli Kiina suurvaltojen peli-

nappulana. Musiikki oli kasattu kokoon suosituista iskelmämelodioista. Muissa suhteissa revyy oli aikaisempien Roter Rummel-esitysten tyylinen.

Ohjelma oli ilmeisen menestyksekäs, sillä Berliinin poliisi kielsi sen esittämisen "palo- ja turvallisuussyistä" sekä "taiteellisen ja taloudellisen epäluotettavuuden" takia.

Vuotta myöhemmin Ensimmäinen agitprop-ryhmä muutti nimensä Punaiseksi puhetorveksi ja esitti Chemnitzissä nuoria työläisiä ja heidän ongelmiaan käsittelevän ohjelman Hallo, Kollege Jungarbeiter. Aihe oli jälleen valittu ajankohtaisesti; hiukan aikaisemmin oli Essenissä kokoontunut Saksan kommunistisen puolueen 11. puoluekokous paneutunut erityisesti nuorten työläisten ongelmaan. Punainen puhetorvi oli koko toimintansa ajan suoraan nuorisoliiton keskuskomitean hallinnassa, ja tämä luonnollisesti selittää ohjelmiston koordinoinnin poliittisten rynnäköiden mukaiseksi.

Vuoden 1927 lopulla Hanns Eisler liittyi Punaisen puhetorven jäseneksi ja työskenteli siinä kahden vuoden ajan säveltäjänä, pianistina ja kapellimestarina. "Kollega nuortyöläinen" oli ensimmäinen hänen säveltämänsä agitprop-ohjelma. Rote Fahne-lehti oli uuteen musiikkipäällikköön tyytyväinen ja kirjoitti hänen musiikkinsa tehneen paremman vaikutuksen kuin aikaisemmin kuullut Meiselin ym. sävellykset.

Punaisen puhetorven ohjelmaperiaatteista kirjoitti Rote Fahnessa ryhmän johtaja, Maxim Vallentin seuraavasti:

"Agitprop-ryhmiksi nimittivät itseään kaikki nämä ryhmät tajuamatta silti nimensä toisen tavun merkitystä: prop = propaganda. Olemme nähneet jo erinomaisia agitaatiotöitä, jotka jättävät ensimmäisten ryhmien työt kauas jälkeensä. Huumori ja satiiri, poliittinen selkeys ja liikkuvuus muotoilivat näkyviin juuri sen, mikä puhuttelee miljoonien sielua. Mutta satiiri, agitaation paras keino, ei tavoita ihmisiä sataprosenttisesti. Myös vapautumista tarvitsevien hermojen alkeellisempia tunneliikahteluja on kannustettava esiin. Meidän on järisytettävä, 'sähköistettävä ja ravisteltava' ihmisiä (kuten Potemkinin ohjaaja Eisenstein sanoo) voittaaksemme ihmismateriaalin puolellemme. Meidän on kypsytettävä katsoja alkeiselämysten avulla (sellaisten 'jotka käyvät hänen munuaisiinsa') ottamaan vastaan historiallisesti oikeutetut vaatimuksemme, ei vain päivänkohtainen ohjelmamme. Tämä on agitprop-ryhmiltä vaadittavaa propagandatyötä."

Vuonna 1927 syntyivät myös ryhmät Punaiset raketit (Berliinissä), Niittaajat (Hampurissa) ja Puusepät (Hallessa).

Berliinin Punaiset raketit sai alkunsa syksyllä 1927 Rote Fahne-lehden vuosittain järjestämistä "Punalehdistön päivistä". Ratkaisevat virikkeet tulivat jälleen Moskovan Sinipaitojen vierailusta. Uusi ryhmä esiintyi työläiskaupunginosissa Rote Fahne-lehden hyväksi, ja koska lehti lähetti esiintyjäryhmänsä heti myös maaseutukiertueille, Punaiset raketit sai alusta lähtien kiertueryhmän luonteen.

Kesällä 1928 Punaisten rintamasoturien liitto otti ryhmän haltuunsa ja antoi sen käyttöön kuorma-auton. Laulu- ja tekstikirjansa esipuheessa Punaiset raketit toteaa esiintyneensä vuoden aikana 184 tilaisuudessa yli sadassa kaupungissa. Katsojamäärä oli ollut yhteensä lähes 90 000. Tilaisuuksissa saatiin hankituksi 112 uutta tilausta Rote Fahnelehdelle sekä 648 uutta jäsentä Punaisten rintamasoturien liitolle. Luvut osoittavat, että agitprop-ryhmien vaikutus oli jo pian perustamisensa jälkeen laaja.

Punaiset raketit tulikin hyvin suosituksi eri puolilla Saksaa, ja monet sen luomista lauluista kiellettiin. Kuten suomalaisilla kisälliryhmillä, saksalaisilla agitprop-ryhmillä oli oma tunnusmarssinsa, ja tässä tapauksessa sen nimenä luonnollisesti oli Punainen rakettimarssi:

Punaiset raketit valaisevat yötä
ja osoittavat tien valtaan.
Työläiset, talonpojat kaupungeissa ja maalla,
ojentakaa kätenne taisteluun.

Punaiset raketit valaisevat yötä,
punaiset sotilaat seisovat vartiossa.
Neuvostoliiton työläiset ja talonpojat
suojelevat vallankumousta.

Punaiset raketit valaisevat yötä
ja antavat merkin viimeiseen taisteluun.
Työläiset, talonpojat, taistelkaa vapaiksi,
eteenpäin, seuratkaa Leninin puoluetta!

Kun Hampurissa 1928 sattunut myrkkykaasuonnettomuus osoitti Saksan hallituksen jälleen valmistelevan uutta sotaa, Punaiset raketit laati vain muutamassa tunnissa Kaasulaulun, joka myös levytettiin.

Vain pilan vuoksi valmistetaan kaasua,
koska sitä ei vielä kukaan tunne.
Taisteluristeilijät ovat paras rauhankeino,
hyökkäysvaunut, lentopommit —
kaikki vain huvia,
eikä kukaan ajattele massamurhaa.

Myös aiemmin mainittu kiellettyjen äänilevyjen listalle joutunut Neekerilaulu, jota esitettiin kasvot mustiksi maalattuna ja jazzin tahdissa stepaten, oli Punaisten rakettien ohjelmistoa. Ryhmä käyttikin säestyksenään usein pianon sijasta pientä jazzorkesteria.

Vuoden 1929 alussa ryhmän keskuudessa syntyi poliittisia erimielisyyksiä, ja kiivaiden ideologisten keskustelujen jälkeen oli tuloksena kaksi samannimistä samaa ohjelmistoa esittävää ryhmää. Tilanne laukesi Punaisten rintamasoturien liiton tullessa vuoden 1929 "verisen toukokuun" jälkeen kielletyksi. Punaisten rakettien auto ja soittimet takavarikoitiin, ja kielletyn esiintyjäryhmän "luokkatietoinen" osa omaksui kesäkuussa uuden nimen Sturmtrupp Alarm, Hyökkäysryhmä hälytys. Maaliskuussa 1930 saatettiin Rote Fahne-lehdestä lukea seuraavanlainen uutinen:

"Uudessa agitprop-ryhmässä Alarm on herätetty eloon entisen Punaisten rakettien parhaat puolet: tuoreus, innostus, elävyys, tempo, mutta ilman Rakettien varjopuolia, ilman poliittista puolinaisuutta... Nyt on kaikki terävää, kirkasta, yksiselitteistä — mitään jäännöksiä ei ole poliittisesta hämäryydestä ja sovittelevuudesta. Alarmin kahdeksan toveria eivät vain propagoi, he suorittavat arvokasta marxilaista koulutustyötä."

Ehkäpä tässä oli syy siihen, että Hyökkäysrintama hälytyksen laulut tulivat koko Saksassa suosituiksi ja muutamat niistä levisivät ulkomaillekin. Useimmat niistä olivat Max Jensenin tai Willi Karschin kirjoittamia ja Johannes E. Möncksin säveltämiä. Erityisen suosittu oli laulu Proletaarinen itsekritiikki, jossa kuvailtiin pikkuporvarillistunutta työläisperhettä. Kaikkea ei kuitenkaan nielaistu pureksimatta, ja Rote Fahne-lehdessä harjoitettiin myös avointa kritiikkiä ryhmien ohjelmistoja kohtaan. Hyökkäysryhmä hälytyksen ohjelmistosta lehti kirjoittaa:

"Proletaarisen itsekritiikin teksti on hiukan liioiteltu. Kansan sumuttamista viinalla ja seinä-kitschillä ei tulisi asettaa pelkästään työläiskulttuurin vaan vallankumouksellisen luokkataistelun vastakohdaksi. Pieni virhe. Proletaarinen itsekritiikki menettää tovereiden proletaarisen karkeassa esityksessä pikkuporvaris-anarkistisen sivumakunsa ja tulee — sellaisen kritiikin periaatteellisesta tärkeydestä riippumatta — ohjelman hallitsevaksi osaksi."

Myös poliisi seurasi erityisen huolellisesti ryhmän toimia koska se edeltäjänsä tavoin oli vaikutuskykyinen kiertueryhmä ja koska poliisi epäili sen jatkavan kiellettyjen Punaisten rakettien toimintaa. Ryhmä vastasi tähän laululla, joka siitä lähtien kuului kaikkien tilaisuuksien ohjelmaan:

Herra poliisipresidentti!
Te olette kieltänyt Punaiset raketit.
Herra poliisipresidentti!
Ilmoitamme nyt Teille kuuliaisimmin
vaihtaneemme firmaa.
Tehän kuitenkin tiedätte kaiken.
Että Sturmtrupp Alarm oli ennen Raketit,
senhän voitte lukea vaikka lehdestä.

Vuosi 1929 oli agitprop-ryhmien suuri vuosi Saksassa. Tammikuussa alkoi ilmestyä Punainen puhetorvi, jonka ansiosta suuri osa ryhmien ohjelmistoa on säilynyt nykypäivään. Maaliskuussa järjestettiin toinen agitprop-ryhmien johtajien kongressi ja sen yhteydessä pidettyjen kilpailujen voittajaksi selviytyivät berliiniläinen Punainen puhetorvi ja hallelainen Punasepät. Palkintona kummallekin oli Neuvostoliiton kiertue.

Elokuussa 1929 Punainen puhetorvi esiintyi Kronstadtin matruuseille ja sen jälkeen Leningradissa, Moskovassa ja kahdeksassa muussa kaupungissa. Kahden sodanvastaisen ohjelman lisäksi Puhetorvi esitti Kominternin 10-vuotisjuhlalle omistetun sketsin, jonka runkona oli Franz Jahnken ja Maxim Vallentinin kirjoittama ja Eislerin säveltämä Komintern-laulu:

Jo nouskohon tehtaat!
Nyt rautaisin tarmoin
me voimamme tuomme
ja tähtäimin varmoin
me kiväärit vieressä marssimme näin,
tulimyrskynä ryntäämme eteenpäin.
Proletaari, käy päin!
Proletaari, käy päin!

Komintern-laulusta tuli Neuvostoliitossa tavattoman suosittu. Ernst Buschin säestäjänä myöhemmin toiminut neuvostoliittolainen säveltäjä Grigori Šnejerson kertoo Eislermuistelmissaan säveltäjän 60-vuotispäivänä[1] muistavansa, miten laulu levisi ennennäkemättömällä nopeudella ympäri Neuvostoliittoa. Erityisesti sitä lauloivat Komsomolin jäsenet ja sen säkein rakennettiin Magnitogorskin terästehdasta Uralilla ja turksib-rautatietä. Komintern kaikui myös Punaisen torin joukkomielenosoituksissa. Kun Komintern lakkautettiin, Stephan Hermlin kirjoitti Eislerin melodiaan uudet sanat, ja se tuli tunnetuksi Työtätekevien lauluna.

Neuvostoliiton matkaltaan palattuaan Punainen puhetorvi teki laajan Neuvostoliittoa esittelevän ohjelman Neuvostovallan puolesta, johon sisältyvä GPU-laulu myöhemmän ajan perspektiivistä katsoen herättää ristiriitaisia tunteita:

Valvomme päivin, valvomme öisin,
olemme vallankumouksen korva ja silmä.
Kuulemme joka äänen,
näemme joka merkin.
Taomme päivin, taomme öisin
diktatuurin nyrkkinä,
edistyksen kellona.
Ei romantiikan
vaan omantunnon johtamana
iskee GPU.

Punaseppien Neuvostoliiton ohjelmiston muodostivat vallankumouksen ja nuorisointernationaalin vuosijuhlille omistetut ohjelmat. Punasepät joka kuului Saksan parhaisiin agitprop-ryhmiin, oli perustettu marraskuussa 1927 Sinipaitojen herättämässä innostuksessa. Ryhmänimekseen Hallen nuorisoliittolaiset ottivat Punasepät, koska he tahtoivat takoa kokoon yhtenäisrintamaa ja samalla rikki ne kahleet, jotka kahlitsivat työväenluokkaa. Tunnuslauluksi tuli saksalaisten työläisten noina vuosina suosima venäläinen vallankumouslaulu Me olemme seppiä. Kun Hallen nuorisopiiri ei kyennyt huolehtimaan ryhmän kustannuksista — sen jäsenet olivat omasta palkastaan maksaneet kaikki tarvikkeensa — otti Merseburgin lähellä sijaitsevien Leunan tehtaiden puolueosasto ryhmän hoiviinsa. Leunan tehtaat olivat siihen aikaan maailman suurin typpitehdas ja sellaisena kemiallisen sodan asevarasto. Typpihappoa, ammoniakkia ja fosgeenia tuottavassa tehtaassa sattui vuosittain n. 1 000 onnettomuutta, niistä 30 kuolemaan johtavaa, ja huomiota herättivät myös laajat työläisten irtisanomiset. Tämä kaikki oli ainesta, josta Punasepät laativat esityksiään.

[1] aikakauslehdessä Musiikki ja yhteiskunta 6/1958

Myös teoreettisesti Punasepät kehittivät agitprop-ilmaisua. Punainen puhetorvi-lehdessä julkaistussa artikkelissa ryhmän jäsen Walter Zöller esitti näkemyksiään sketsin teosta. Hän toteaa, että Saksan 60—65 agitprop-ryhmästä vain noin kymmenen kirjoittaa itse omat tekstinsä. Selvitettyään aiheiden valintaa ja esitettyään ryhmätyön tekstinkirjoitusihanteeksi Zöller määrittelee ryhmän luonnekuvaa seuraavasti:

”Agitprop-esiintyjän ei tule olla näyttelijä. Hänen ei pidä näytellä jotain roolia vaan tuoda näyttämöllä esiin mielipiteensä, vakaumuksensa. Valitettavasti monet meistä ovat vielä näyttelijöitä. Tämä tarkoittaa, että he opettelevat roolinsa ulkoa mutta eivät ehkä itse ymmärräkään sitä. Tällainen on vaarallista ja se on estettävä koulutuksella. Jokainen agitprop-esiintyjä on koulittava poliittisesti ja näin olisi pitänyt tehdä jo alusta alkaen. Ennen kuin alamme työskennellä uuden esityksen parissa, meidän tulisi keskustella siitä lyhyesti poliittisessa mielessä. Ryhmä lukee sketsin lävitse. Se keskustelee sketsin poliittisesta arvosta ja korjaa poliittiset ja muut virheet. Näin päästään perille yksityisten roolien merkityksestä ja asemasta kokonaisuudessa.”

Vuonna 1929 syntyneistä agitprop-ryhmistä tärkein oli berliiniläinen Punainen Wedding, joka sai nimensä Tiergartenin pohjoispuolella sijaitsevan perinteisen työläiskaupunginosan mukaan. Punainen Wedding syntyi ”verisen toukokuun”, vuoden 1929 vapunpäivän tapahtumien vaikutuksesta, ja myös sen tunnuslaulu on omistettu verivapun uhreille.

Berliinin sosiaalidemokraattinen poliisipäällikkö Karl Zörgiebel oli kieltänyt vappumarssin aikoen provokoida kommunistisen puolueen johdon kapinaan, joka eristäisi sen joukoista. Zörgiebel tiesi hyvin, ettei Berliinin työläisiä voitaisi estää marssimasta vappuna. Hän valmistautui provokaatioon, ja huhtikuun viimeisinä päivinä Berliini muistutti sotaleiriä: kokoon oli kutsuttu 13 000 poliisia sekä siviilivirkailijoita. Joukot odottivat esikaupungeissa, tiedustelulentokoneet olivat lähtövalmiina kentillä ja puhelinjohdot oli vedetty toi-

mintavalmiiksi. Näyttämö oli valmiina teurastukseen.

Toukokuun ensimmäisen päivän aamuna marssi 200 000 työläistä kulkueena Berliinin läpi. Poliisi avasi Hacken torin luona rauhallista kulkuetta vastaan kiivaan kivääri- ja konekivääritulen. 19 työläistä kuoli ja 235 haavoittui. Sen jälkeen työläiset linnoittautuivat keskustassa, Neuköllnissä ja Weddingissä barrikadeille ja asettuivat vastarintaan. Proletariaatin ja porvarillisen valtion ensimmäinen aseellinen yhteenotto sitten vuoden 1923 oli alkanut, ja se vaati kaikkiaan 30 kuolonuhria. Weimarin tasavallan suhteellisen rauhalliset vakiintumisen vuodet olivat päättyneet avoimeen luokkataisteluun.

Punaisen Weddingin tunnuslaulun syntyhistorian on kertonut sen tekstin tekijä Erich Weinert pari vuotta myöhemmin Rote Fahne -lehdessä:

"Eräänä päivänä soitti minulle eräs toveri Punaisesta Weddingistä ja sanoi että tarvittaisiin kiireesti tunnuslaulu. Kirjoitin sen niin pian kuin voin. Taiteellisesti ja ideologisesti siitä ei tullut paras mahdollinen, mutta kun se oli aiottu vain tilapäiseksi tunnuslauluksi ja kokemus osoittaa, että sellaiset laulut usein paranevat kollektiivista tietä, en pitänyt puutetta suurena.

Hanns Eisler sai tekstin tuoreena kirjoituskoneesta ja sävelsi sen kiireimmiten. Kumpikaan meistä ei aavistanut, että tuotteellamme tulisi olemaan pitempi elinaika kuin olisi voinut arvatakaan.

Toisin siis kävi. Tuskin ryhmä oli ehtinyt esittää laulun muutamaan kertaan, kun kuulijat alkoivat jo laulaa mukana. Joidenkin kuukausien kuluttua sitä laulettiin kaikissa esiintymispaikoissa ja sitten taistelulauluna mielenosoituksissa.

Ei kestänyt puolta vuottakaan, kun Punainen Wedding, berliiniläinen tilapäislaulunpätkä levisi kuin lentävä terho yli koko maan ja sai maaperää jopa sen rajojen ulkopuolella.

Mihin tahansa esitelmämatkoillani kuljinkaan, kuulin laulettavan Punaista Weddingiä.

Eräässä Dresdenin työläisesikaupungissa sitä lauloivat lapset leikkiessään kadulla.

Hampurissa minulle kertoi eräs vanha veteraani, joka oli käynyt Neuvostoliitossa, että Ukrainan työläiset olivat vaatineet valtuuskuntaa laulamaan Punaista Weddingiä.

En hämmästyisi kuullessani jonain päivänä, että sitä laulettaisiin Taka-Intian plantaaseilla kulien työlauluna."

Vasen! Vasen! Vasen! Vasen!
Rumpujen ääni soi.
Vasen! Vasen! Vasen! Vasen!
Punainen Wedding marssii.
Täällä ei lörpötellä, täältä nousee savu,
sillä mitä me teemme, on luokkataistelua
verisen sävelmän mukaan!
Annamme viholliselle voimakkaan iskun,
ja minkä soitamme, on dynamiittia
porvariston perseen alla!

Ryhmän itsensä levyttämänä — Hanns Eisler istui pianon ääressä — Punainen Wedding saavutti ennen takavarikointiaan 40 000 kappaleen menekin; saavutus josta Suomessa yhä saisi kultalevyn. Punainen Wedding käännettiin venäjäksi, englanniksi, ranskaksi ja jiddišin kielelle, ja otsikko muunnettiin yhä uusiin kaupunkeihin sopivaksi. Tšekkiläiset työläiset lauloivat "Punaisesta Prahasta" ja Budapestin työläiset "Punaisesta Csepelistä". 30-luvun puolivälissä laulu päätyi myös Petroskoissa julkaistuun suomenkieliseen laulukirjaan. Jostain syystä se ei kuitenkaan Suomessa saanut koskaan tuulta purjeisiinsa ja jäi, kuten monet muutkin kansainväliset taistelulaulut, jokseenkin tuntemattomaksi.

Vapun 1929 tapahtumista Weinert ja Eisler tekivät toisenkin laulun, parodian vanhasta keisarinajan poliisimiehestä Gustav Kulkesta, jonka läpi kävi tulinen sävähdys hänen lukiessaan aamulla lehdestä vapunpäivän murhista:

Gustav huusi: nyt keisarini on tulossa takaisin
sillä preussilainen henki on jälleen elossa!
Gustav pyysi sapeliaan,
tarttui vielä kerran messinkinuppiin,
vaipui sänkyyn ja huokaisi pehmeästi
poliisihenkensä ilmaan.
Tuli loppu.

Gustav Kulken autuas loppu oli varmastikin taiteellisesti ja aatteellisesti täyspainoisempi kuin Punainen Wedding, kiireessä synnytetty lehtolapsi, mutta vaikka Eisler ja Weinert itse levyttivät sen, laulusta ei tullut yhtäläistä vuosikymmenet kestävää suosikkia.

Hiukan ennen Punaista Weddingiä perustettu Nuori kaarti on jäänyt historiaan paitsi helposti mieleenpainuvan tunnus-

laulunsa, perustajansa ja johtajansa Herbert Kleyen ansiosta. Kleye oli vuonna 1901 syntynyt berliiniläinen työläinen, suutarin poika, joka liittyi työväenliikkeeseen marraskuun vallankumouksen jälkeen ja toimi kommunistisen nuorisoliiton ohjelmatyössä. Kleyen vaiheet olivat tyypillinen kymmenientuhansien saksalaisten työläisten elämäntarina 20-luvulla: vuosikausia työttömänä, pikkuhommia puolueessa. Vuodesta 1926 hän johti Punaisten rintamasoturien liiton kulttuuritoimintaa ja ohjasi lukuisia agitaatio-ohjelmia. Hänen perustamansa ryhmä Nuori kaarti esiintyi menestyksekkäästi aina Hitlerin valtaantuloon saakka.

Kleye on niitä harvoja saksalaisia kommunistisen puolueen toimihenkilöitä, jotka säilyivät hengissä Hitlerin ajan, ja työväenlaulun historiaan hän liittyy aivan erityisesti intohimoisen keräilytyönsä takia. Hänellä oli ilmiömäinen muisti, ja isältään ja äidiltään kuulemiensa työväenlaulujen lisäksi hän kykeni muistamaan kaikki vanhat laulut ja tilanteet, joissa niitä esitettiin. Vuonna 1945 hän alkoi kerätä järjestelmällisesti työväenlauluperintöä, jota nuoriso ei enää tuntenut. DDR:n työväenlauluarkisto alkoi 1954 jatkaa hänen työtään, ja Kleyesta tuli arkiston tärkein avustaja kuolemaansa saakka joulukuussa 1967.

Agitprop-ryhmien toiminta vilkastui vuonna 1930 poliisitoimista huolimatta. Elokuusta 1930 huhtikuuhun 1931 laskettiin yksistään berliiniläisten ryhmien esiintyneen 1 400 kertaa yhteensä 500 000 kuulijalle. Kansainvälinen vallankumouksellinen teatteriliitto laski Saksassa olevan 300 agitprop- ja teatteriryhmää; Tšekkoslovakiassa niitä oli 419, Ranskassa 42, Englannissa 27, Yhdysvalloissa 250 ja Japanissa 250.

Poliisin toiminta sai laillisen perusteen valtakunnanpresidentti Hindenburgin annettua vuonna 1931 Weimarin perustuslain 48 §:n nojalla määräyksen "poliittisten väkivaltaisuuksien torjumisesta". Brüningin hallituksen ensimmäinen poikkeusmääräys avasi ovet avoimeen porvariston diktatuuriin kumoamalla käytännöllisesti katsoen kokoontumis-, yhdistys- ja lehdistön vapauden. Agitprop-ryhmiä vastaan oli suunnattu oma pykälänsä, jonka nojalla "yleistä turvallisuutta ja järjestystä vaarantavat" tilaisuudet voitiin kieltää.

Berliiniläinen, vanhan työläisurheilijayhdistyksen Fichten piirissä syntynyt agitprop-ryhmä Kolonne Links oli keväällä 1931 saanut kutsun saapua vierailemaan Neuvostoliittoon. Kun ryhmä palasi Saksaan, oli Brüningin poikkeusmääräys

juuri astunut voimaan ja kaikki agitprop-ryhmät olivat saaneet esiintymiskiellon. Kolonne Links lähti takaisin Neuvostoliittoon. Sen jäsenet työskentelivät Moskovan Dynamo-tehtaiden spesialisteina ja järjestivät esityksiä Neuvostoliitossa oleskeleville ulkomaisille työläisille.

Samaan aikaan agitprop-liikkeessä syntyi ohjelmakriisi, jonka syyksi Työläisteatteri ja filmi -niminen lehti esitti poliittisen pintapuolisuuden. Lehden mielestä vallankumouksellisten ryhmien näyttämöllinen agitprop oli onnistunut puutteellisista marxilaisista tiedoista huolimatta, koska parhaat ryhmät olivat vaistomaisesti onnistuneet muotoilemaan esityksensä proletaarisen luokkatietoisuuden hengessä. Kabareemuotoisten lyhyiden sketsien elävyyden ansiosta sisällön poliittista pintapuolisuutta ei heti havaittu. Kabareemuodon jäykistyessä tyhjäksi kuoreksi ohjelmakriisi kuitenkin syveni ja paljastui. Tällä perustalla agitprop-liikkeen kehitys ei voisi jatkua, lehti totesi.

Poliittisessa tietoisuudessa saattoi eräiden ryhmien kohdalla todella ollakin toivomisen varaa, sillä jo edellisenä vuonna oli Saksan työläisteatteriliiton ollut kiellettävä jäsenjärjestöiltään mm. porvarillisten operettien esittäminen. Myös muodoltaan agitprop-esitykset alkoivat epäilemättä polkea vanhaa kulunutta latua. Virallisesti johtavassa asemassa oleva Punainen puhetorvi toikin kesällä 1931 esiin uuden agitaatiomuodon, ns. näyttämöllisen balladin. Uudistuksen ratkaisevana syynä olivat kuitenkin poikkeustilamääräykset, jotka estivät tavanomaiset teatteriesitykset.

Laulu punaisesta yhteisrintamasta, jonka Punainen puhetorvi esittää myös Slatan Dudowin Kuhle Wampe-filmin urheilujuhlassa, oli tyypillinen esimerkki uudesta balladimuodosta. Se muodostui yhdestä ainoasta viisiosaisesta laulusta; kussakin osassa oli neljä säkeistöä. Paikoitellen laulua laajennettiin "salamasketseillä" laulun esitysrytmin tästä häiriintymättä. Tämä tapahtui poimimalla kollektiivista esiin yksityisiä ääniä, jotka viittasivat tiettyjen henkilöiden tekoihin.

Näyttämöllinen balladi soveltui erinomaisesti improvisoituihin esityksiin kaduilla. Ennen kuin poliisi ehti kiinnittää asiaan huomiota, oli ryhmä jo lopettanut ja poissa.

Itse aihevalintakin oli kokenut muutoksia 20-luvun päivistä. Punaisen puhetorven viimeisen ohjelman aiheena oli yleislakko, ja myös Laulu punaisesta yhteisrintamasta heijasti muuttunutta poliittista tilannetta. Laulun syntyessä ke-

säkuussa 1931 siinä vielä puhuttiin ammattiliittobyrokratiasta ja ministerisosialisteista sekä rinnastettiin natsiministeri Frick sosiaalidemokraattiseen ministeriin Severingiin. Vuonna 1932 lauluun tehtiin poliittisia korjauksia poistamalla sosiaalidemokraatteja loukkaavat rinnastukset ja muuttamalla "mustapunakultainen poliisikommando" SA-joukoiksi, jotka myös sosiaalidemokraattiset työläiset saattoivat hyväksyä yhteisenä vihollisena. Tehokasta yhteisrintamaa ei kuitenkaan saatu lauluin aikaan.

Punainen puhetorvi paisui voimakkaasti vielä vuonna 1932 ja käsitti lopulta neljä prikaatia: lastenprikaatin, kiertueprikaatin, aktiiviprikaatin ja reserviprikaatin koulutusta ja suunnittelua varten. Vastauksena kommunistista lehdistöä kohtaan harjoitettuun painostukseen Punainen puhetorvi voimisti kampanjaansa Die Rote Fahnen hyväksi, joka marraskuussa 1932 kiellettiin 50:nnen kerran. Rote Fahne-laulu ilmestyi yhdellä viimeisistä äänilevyistä, jotka työväestö Saksassa saattoi julkaista.

Oletko jo tuntenut aseesi?
Pidä korkealla taistelussa punaista lippua!
Kanna sitä yli kaupungin ja maaseudun!
terävää asettasi: Punalippua![1]

Punaisen puhetorven lastenprikaatin tekemää ohjelmaa esitettiin vielä maaliskuussa 1933 valtiopäivävaalien aikana Hitlerin jo saatua vallan. Agitprop-toiminta oli kuitenkin muilta osin jo tukahdutettu. Muutamat ryhmän jäsenistä pääsivät turvaan ulkomaille, toiset työskentelivät maanalaisina yhdessä Punaisen Weddingin kanssa. Vuoden 1936 pidätysaalto pani pisteen viimeisellekin toiminnalle, ja näyttelijät päätyivät keskitysleireihin. Punaisen puhetorven emigranttijäsenet työskentelivät Neuvostoliitossa, Tšekkoslovakiassa ja Englannissa radio-ohjelmissa tai näyttelijöinä, jotkut sotilaina Puna-armeijassa sen vapauttaessa Saksaa fasismista.

[1] KPD:n pää-äänenkannattaja Die Rote Fahne = Punalippu.

Verellä kirjoitettu laulu

Tammikuun 1933 jälkeen useimmat vasemmistolaiset kulttuurityöntekijät joutuivat pakenemaan Saksasta. Vaiti he eivät jääneet. Hanns Eislerin maanpakolaisuus alkoi Wienistä, jossa hänellä oli helmikuussa 1933 ollut konsertti. Maaliskuussa Ernst Buschin onnistui paeta Berliinistä, ja yhdessä Eisler ja Busch esiintyivät Belgiassa, Hollannissa, Pariisissa, Lontoossa. Myös uusia äänilevyjä tehtiin. Helmikuussa 1934 Eisler seurasi Bertolt Brechtiä Tanskaan, ja he työskentelivät siellä yhdessä aina vuoteen 1938 saakka.

Vuoden 1934 lopulla kun Brecht ja Eisler oleskelivat Lontoossa, Erwin Piscator kääntyi Moskovassa sijaitsevan Kansainvälisen musiikkitoimiston toimeksiannosta heidän puoleensa ja pyysi heitä tekemään "kunnollisen yhteisrintamalaulun". Työväenluokan yhteisrintama kaikkialla Euroopassa nousevaa fasismia ja sodan vaaraa vastaan nähtiin tuolloin työväenluokan tärkeimmäksi toimintaohjeeksi. Fasistinen asejärjestö Tuliristi oli helmikuussa 1934 yrittänyt Ranskassa toistaa Hitlerin vallankaappauksen. Ranskan työväenluokka vastasi tähän yleislakolla ja puolen miljoonaa ihmistä käsittävällä mielenosoitusmarssilla Pariisissa. Heinäkuussa saatiin aikaan kommunistisen puolueen ja sosialistisen puolueen yhteisrintamasopimus, ja kaksi vuotta myöhemmin kommunistien, sosialistien ja radikaalien kansanrintama saavutti vaaleissa ehdottoman enemmistön.

Heinä-elokuussa 1935 pidetty kommunistisen internationaalin 7. kongressi asetti ensimmäisiksi päämäärikseen työväenluokan ja sen järjestöjen yhteisrintaman muodostamisen fasismia vastaan sekä talonpojat, pikkuporvariston, älymystön ja virkamiehet käsittävän kansanrintaman ja yhdistyneen imperialisminvastaisen kansanrintaman aikaansaamisen siirtomaissa.

Yhteisrintama-ajatuksen voima ja heikkous koettiin selvimmin Ranskassa: voima sikäli että fasismi kyettiin pysäyttämään aina saksalaismiehityksen alkuun saakka ja heikkous sikäli että eri väestöluokkien kansanrintama ei ollut tarpeeksi yhtenäinen ja päättäväinen saadakseen haltuunsa todellisen päätösvallan. Pääministerinä ollessaan sosialistien Blum suostui Englannin sekaantumattomuuspolitiikkaan Espanjan sisällissodassa, ja radikaalien Daladier oli yksi Münchenin sopimuksen tekijöistä. Brechtin teksti vuodelta 1934 on tässä mielessä profeetallinen:

Suunsoitto ei nälkää karkoita
eikä tyhjää täydeksi tee.
Palopuheet ei suojele pakkaselta
eikä rumpujen paukutuskaan.
Siksi työläisten vapautus olla voi
vain työväenluokan työ.[1]

Yhteisrintamalaulun teki tunnetuksi Ernst Busch, joka marraskuusta 1935 kevääseen 1937 oleskeli Neuvostoliitossa ja lauloi itsensä neuvostotyöläisten sydämiin. Lienee kiinnostavaa todeta Eislerin käsitys marssilaulunsa luonteesta. Hän orkestroi sen vuonna 1948 ranskalaista Marcel Rubinia varten ja kirjoitti partituurin kanteen Rubinille esitysohjeet: "Hyvä Marcel Rubin! Tämä laulu on laulettava hyvin yksinkertaisesti. Ei karjumista, ei väärää militanttista huutoa!! Ei liian nopeasti! Ei liian hitaasti!"

Lontoossa joulukuussa 1934 Brecht ja Eisler tekivät myös laulunsa Orja kahlees kuka murtaa. Samana vuonna oli valmistunut jo Saksassa aloitettu näytelmä Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, joka käsitteli ironisesti Kolmannen valtakunnan rotuteoriaa. Eislerin säveltämään musiikkiin kuuluivat mm. Ilotytön laulu ja Laulu rahan virkistävästä vaikutuksesta. Kaksi vuotta myöhemmin laulussa Sirppi ja vasara Brecht ja Eisler pyrkivät Stalinin NKP:n 17. kokouksessa pitämään puheeseen nojaten osoittamaan linnoituksen, johon fasismi kaatuisi:

Rakentaaksemme elämämme olemme karkottaneet herrat
ja piirtäneet punaisiin lippuihimme sirpin ja vasaran.
Sirppi ja vasara ovat työkalumme
ja Neuvostoliitto, jonka rakennamme, pysyy.
Kun kiväärit kääntyvät kohti itää,
sirppi lyö ne poikki
ja vasara murskaa maahan.

Saksassa Werner Finckin kabareenäyttämö Katakombi kykeni toimimaan vielä kahden vuoden ajan, ja monet vasemmistolaisista tai vapaamielisistä kirjailijoista tekivät sille tekstejä salanimellä. Gestapon suljettua teatterin Finck joutui yhdessä eräiden Tingel-Tangelin taiteilijoiden kanssa Esterwegenin keskitysleiriin ja myöhemmin oikeuteen. Ulkomaille paenneet kabareetaiteilijat perustivat Prahaan, Wieniin, Zürichiin, Pariisiin ja Lontooseen emigranttiteattereita, joista tunnetuimmaksi tuli Erika Mannin neljä vuotta toiminut Maustemylly.

[1] suom. Elvi Sinervo

Moskovasta Dnepropetrovskiin siirtynyt saksalainen pakolaisagitprop-ryhmä Kolonne Links perusti saksalaisen teatterin erääseen kolhoosiin. Täällä syntyi laulu, joka levisi ajandokumenttina ympäri Eurooppaa sitä mukaa kuin saksalaisten miehitys teki sen maalaaman kuvan lähes kaikissa Euroopan maissa todellisuudeksi. Isääni etsitään -nimisen laulun kirjoitti vuonna 1936 Hans Drach. Hän lähetti tekstin Prahaan Gerda Kohlmeylle, joka johti Vapaata saksalaista teatteriseuruetta. Kohlmey laati tekstiin eislertyylisen melodian.

Isääni etsitään
hän ei tule enää kotiin.
He ovat panneet koirat hänen jäljilleen.
Ehkä hänet on jo löydetty
eikä hän tule enää kotiin.

Ajatus keskitysleireistä tuli ensimmäiseksi Dresdenin SA-päällikön Edmund Heinesin mieleen.[1] Hän rakensi vankejaan varten piikkilangalla ympäröidyn paaluvarustuksen, ja muut seurasivat pian hänen esimerkkiään. Maaliskuussa 1933 keskitysleireistä tuli virallisia ja Göring Preussin poliisivoimien päällikkönä rakennutti Berliinin lähelle Oranienburgin keskitysleirin. Vartijoina toimivat aluksi SA-miehet, sittemmin erityiset SS:n pääkallo-osastot.

Ensimmäinen keskitysleirilaulu syntyi jo kesällä 1933, ja siitä on seikkaperäisesti kertonut laulun säveltäjä Rudi Goguel Berliinin 3. poliittisten laulujen festivaalin ohjelmalehtisessä.[2] Keskitysleirilaulu eli Suonkuokkijat (Die Moorsoldaten) ei syntynyt kuten on luultu vangittujen ilmauksena vaikeasta osastaan ja parempien aikojen toivosta. Emslandissa sijaitsevassa Börgermoorin keskitysleirissä oli muutamia viikkoja sen pystyttämisen jälkeen suoritettu yhteen parakkiin kohdistunut ja useita haavoittuneita vaatinut mielivaltainen hyökkäys. Maanalainen leirinjohto päätti vastata brutaaliin sortoon kulttuuritilaisuudella, joka osoittaisi fa-

[1] Edward Crankshaw: Gestapo, tyrannian väline

[2] Intersongs, Berlin 1973

sisminvastaisten taistelijoiden korkean poliittisen moraalin vastakohtana SS-miesten barbaariselle elämänkäsitykselle. Tilaisuuteen tarvittiin taistelulaulu.

Jo muutamia päiviä verilöylyn jälkeen vuorityöläinen Johann Reser toi leirinjohdolle kuusisäkeistöisen runon. Wolfgang Langhoff paranteli sitä ja teki siihen kertosäkeen, ja Rudi Goguel lupautui säveltämään tekstin neliääniselle mieskuorolle. Keskitysleirilaulun kantaesitys tapahtui viimeisenä numerona Langhoffin ohjaamassa kulttuuritilaisuudessa "Zirkus Konzentrazanissa" (Keskitysleirisirkuksessa) elokuun ensimmäisenä sunnuntaina 1933. Laulun esitys oli ohjattu puolinäyttämölliseksi. 16 laulajaa marssi lapiot olalla tilapäislavalle ja Goguel johti kuoroa lapionvarsi tahtipuikkona. Sanojen "silloin suonkuokkijat eivät enää pistä lapiotaan nummen hiekkaan"[1] kohdalla laulajat iskivät lapionsa santaan ja marssivat lavalta. Jäljelle jäi 16 aavemaisilta vaikuttavaa ja ristiä muistuttavaa lapionvartta.

Siitä huolimatta että leirin komentaja SS-kapteeni Fleitmann kielsi laulun, sitä esitettiin päivittäin, ja mikä kummallisinta, sitä levittivät Saksaan paitsi keskitysleiristä toiseen siirretyt vangit, myös SS-miehet itse. He olivat laulaneet kertosäettä mukana kantaesityksessä, ehkä siksi että he itsekin tunsivat olevansa jonkinlaisia suonkuokkijoita. Kerrotaan, että sitä lauloivat myös saksalaiset laskuvarjojoukot vuonna 1943 Stalingradin luona kuultuaan sen Vapaan Saksan kansalliskomitean radiolähettimestä.

Keskitysleirilaulun esitti — niin hyvin kuin muisti — Hanns Eislerille Lontoossa alkuvuodesta 1935 eräs vapautettu keskitysleirivanki. Eisler joka luuli sitä saksalaisen kansanlaulun melodiaan ryhmätyönä syntyneeksi spontaaniksi lauluksi, paranteli sävellystä. Eräästä Ricarda Huchin 30-vuotista sotaa käsittelevästä runosta Eisler luuli löytäneensä Keskitysleirilaulun esikuvan. Myöskään Ernst Busch ja Pete Seeger, joiden ohjelmistoon laulu tuli, eivät tunteneet alkuperäistä versiota. Keskitysleirilaulu käännettiin useille kielille. Barcelonaan sijoitettu Espanjan sisällissodan aikainen kansainvälisten prikaatien radioasema 29,8 teki sen suosituksi, ja sieltä ranskalaiset taistelijat toivat sen kotimaahansa Chant des Marais'ina sekä amerikkalainen Paul Robeson Song of the Peat Bog Soldiers -nimisenä. Suomalaiset sanat teki Elvi Sinervo:

---

[1] säe puuttuu suomalaisesta käännöksestä

Suot ja nummet ympärillä
loputtomat leviää.
Ei soi täällä linnun laulu,
puut vain paljaat törröttää,
kun kantain lapioita
päin nummia ja soita käy tie.

Keskitysleirilaulun tavoin eräs toinenkin Hitlerin aikaan liittynyt laulu levisi kielloista huolimatta yli rintamien: Lili Marleen, saksalaisen sotilaan kuvaan toisen maailmansodan aikana erottamattomasti liittynyt laulu. Päinvastoin kuin yleensä kuvitellaan, Lili Marleen ei ollut natsilaulu. Sen sanat oli kirjoittanut Hans Leip jo ensimmäisen maailmansodan aikana, ja Rudolf Zinkin säveltämänä Lale Andersen löysi sen vuonna 1935 Münchenin kuuluisasta Siplizissimuslehdestä. Leip ei ollut tyytyväinen tähän sävellykseen ja halusi että uuden tekisi Norbert Schultze, joka sittemmin tuli tunnetuksi kuuluisimpana natsimarssien tekijänä ("Pommeja Englantiin", "Panssarit vyöryvät Afrikkaan"). Lale Andersen lauloi Lili Marleenin ensimmäisen kerran maaliskuussa 1939 Berliinin Koomikkojen kabareessa ja myös levylle, tosin levy-yhtiön melkoisin epäilyksin.

Suosituksi Lili Marleenin teki aivan vahingossa levypulaa poteva Belgradin saksalainen sotilaslähetin vuonna 1941. Sotilasradiot soittelivat yleensä amerikkalaisia iskelmiä ja levyjä, jotka muuten Saksassa olivat esityskiellossa. Lili Marleen kiellettiin Saksassa virallisesti vuonna 1942, ja Lale Andersen pidätettiin hänen yrittäessään paeta Milanosta rautateitse Sveitsiin (laulajatar oli syntyjään sveitsiläinen ja mm. esiintynyt uransa alussa Zürichin teatterissa "kommunistisiksi" leimatuissa näytelmissä). Liittoutuneiden sotilaat oppivat laulun saksalaisten itsensä propagandalähetyksiä varten tekemästä englanninkielisestä versiosta, jonka lauloi Evelyn Kynneke, ei Lale Andersen. Saksan luhistuttua länsiliittoutuneiden ensimmäisiä huolia oli kaivaa Langeoogin saarelle paennut Lale Andersen käsiinsä ja pyytää häntä esittämään Lili Marleenia amerikkalaissotilaille. Laulu on nykyisin kanadalaisen ratsurykmentin kunniamarssi ja tuottaa säveltäjälleen yhä tekijänoikeusmaksuina 10 000—15 000 markkaa vuodessa.

Sodan loppuun mennessä syntyi melkein jokaisessa saksalaisessa keskitysleirissä oma laulunsa: Sachsenhausenissa, Buchenwaldissa, Dachaussa, Neuengammessa, Heubergissä,

Alexanderplatzin vankilassa. Monia lauluja syntyi myös Liettuan, Puolan, Galitsian, Valko-Venäjän ja Romanian juutalaisghetoissa.

Tämä laulu on kirjoitettu verellä, ei kynällä
se ei ole vapaudessa elävän kansan laulu,
tätä laulua on laulanut kansa
pistooli kädessä sortuvien seinien välissä.

Edellä oleva laulu on yksi niistä vähistä, joiden tekijä tiedetään: Hirsch Glück. Merkittävin jiddišin kielellä kirjoittava ghettojen runoilija oli Mordechaj Gebirtig. Gebirtig oli ammatiltaan puuseppä. Laulun Palaa hän kirjoitti ja sävelsi toukokuussa 1942 Krakovassa. Kaksi kuukautta myöhemmin hän sai surmansa Krakovan ghettoa hävitettäessä. Gebirtig ei ollut halunnut siirtyä pakolaiseksi Amerikkaan: "Vanhaa puuta ei voida istuttaa uudelleen, päästäkää sijastani joku nuorempi. Haluan kuolla siellä, missä esi-isänikin ovat kuolleet."[1]

Palaa, veljet, palaa!
Ah, voi tulla hetki
jolloin kaupunkimme ja meidät sen mukana
muuttavat liekit tuhkaksi.
Jäljelle jäävät — kuten taistelun jälkeen —
vain paljaat mustat muurit!

Monet lauluista olivat alkuperältään puolalaisia, sillä Puolan alueella sijaitsivat tunnetuimmat tuhoamisleirit. Jo sodan alkupuolella kirjoitti Wlodzimierz Wnuk, tunnettu keskitysleirirunoilija laulut Meille ei aurinko koskaan laske ja Elävät kivet. Auschwitzista tunnetaan valkovenäläiseen tšastuškan tyyliin tehty kansanomainen Kun asuin Auschwitzin leirissä, johon vangit tekivät seitsemänkin tuntia kestäneiden nimenhuutojen aikana lisää säkeistöjä. Laulut perustuivat usein omakohtaisiin kokemuksiin, jotka saattoivat olla hyvinkin järkyttäviä. Oi niitä aikoja -laulustaan tunnettu venäläissäveltäjä Aleksandr Vertinski on myöhemmin säveltänyt Aron Liebeskindin jiddišin kielellä kirjoittaman Kehtolaulun pienelle pojalleni krematoriossa. Liebeskind oli 24-vuotias lublinilainen kelloseppä, joka joutui Treblinkassa ruumiin-

---

[1] Jiddische Lieder. Rütten & Luening, Berlin

kantajaksi. Heinäkuussa 1942 SS-mies Karl Petzinger pakotti Liebeskindin katselemaan tämän vaimon Edithin ja kolmivuotiaan pojan tappamista. Hänen oli omin käsin heitettävä poikansa polttouuniin. Kirjoitettuaan tästä kertovan laulunsa Liebeskind pakeni Treblinkasta, mutta joutui kiinni ja vietiin lokakuussa 1942 Auschwitziin kaasutettavaksi.

Keskitysleirilaulujen säilyminen on suurelta osin puolalaisen lehtimiehen ja laulajan Aleksander Kulisiewiczin ansiota. Krakovassa 1918 syntynyt Kulisiewicz oli vankina Sachsenhausenissa koko toisen maailmansodan ajan, ja hän ryhtyi järjestämään salaisia lauluiltoja. SS-lääkärit yrittivät pilata hänen äänensä diphtheritis-bakteereja ruiskuttamalla, mutta eivät onnistuneet salaa hankittujen vastalääkkeiden ansiosta. Kulisiewicz kirjoitti vankeutensa aikana itse 54 fasismin vastaista balladia ja kuplettia, ja tämän lisäksi lukemattomat eri maista kotoisin olevat vangit pyysivät häntä opettelemaan laulujaan. Kulisiewiczistä tuli eräänlainen elävä keskitysleiriarkisto, ja vapautumisensa jälkeen hän saattoi heinäkuussa 1945 sanella sairaalassa maatessaan kolmen viikon ajan sanelukoneeseen keskitysleirilauluja ja runoja, yhteensä 716 konekirjoitusliuskaa.

Heinäkuussa 1936 puhjennut Espanjan sisällissota muodostui suurimmaksi fasismin vastaisten voimien toimintakohteeksi. Lokakuussa 1936 saapui Alicanten satamaan höyrylaiva Ciudad de Barcelona, joka toi mukanaan 650 vapaaehtoista eri maista taistelemaan Francoa vastaan. Vapaaehtoisten joukossa oli monia kuuluisia ja sittemmin kuuluisaksi tulevia taiteilijoita: Ernest Hemingway, George Orwell, Jori Ivens, Louis Aragon, Erich Weinert, Egon Erwin Kisch, Ludwig Renn. Eräät taiteilijoista vaihtoivat kynänsä kivääriin, toiset toimivat sotakirjeenvaihtajina tai kuvaajina. Ernst Busch saapui Espanjaan keväällä 1937. Hänestä tuli pian legenda; hän lauloi Barcelonan, Madridin ja Valencian radioissa yhteensä 53 kertaa ja Madridin rintamalla sekä muualla noin 40 kertaa. Buschin ääni saattoi kansainvälisten prikaatien sotilaita kaikkialle minne he menivät.

Espanjan sisällissodan laulut ovat jääneet historiaan kansainvälisten prikaatien laulukirjassa, joka vuosina 1937—38 ilmestyi viitenä eri painoksena. Kirjan toimittivat Ernst Busch ja Erich Weinert, samoin kuin autenttisen, pommitusten aikana Barcelonassa tehdyn levykokoelman Kuusi laulua demokratiasta. Solistina oli Busch itse, ja sekä äänitys että puristus tehtiin kesäkuussa 1938 kirjaimellisesti

keskellä sodan tiimellystä. Joihinkin levyihin oli liitettävä anteeksipyyntö sen johdosta, että kranaattien aiheuttama sähkökatko jätti korjaamattomia jälkiä levyn tekniseen asuun. Levyalbumin julkaisi Yhdysvalloissa heinäkuussa 1940 myös Keynote Records Paul Robesonin esipuheella varustettuna.

Jokainen Buschin levyttämästä kuudesta laulusta on nykyisin klassikko. Ensimmäinen niistä oli Los cuatro generalos, Neljä kenraalia kuuluisine "mamita mia" -kertosäkeineen:

Neljä ylhäistä kenraalia
mamita mia
ovat kavaltaneet meidät.
Ja fasistivaltiot
lähettävät sotilaita
pommeineen ja kranaatteineen
mamita mia
veritöihin.

Laulun sanat oli tehnyt Enrst Busch espanjalaisen kansanlaulun Neljä muulinajajaa mukaan. Laulussa mainitut "neljä ylhäistä kenraalia" olivat Franco, Mola, Varela ja Queipo de Llano, joista kukin komensi punaista Madridia vastaan hyökkäävää taisteluosastoa. Francolla olikin tapana sanoa, että hänellä on neljä kolonnaa kaupungin ulkopuolella ja viides sen sisällä. Sanonta "viides kolonna" yleistyi sitten tarkoittamaan kaikenlaista salaista tukiverkostoa.

Thälmann-pataljoonasta tuli tunnetuin saksalaisten vapaaehtoisjoukkojen lauluista. Laulun toi tullessaan Pariisista Ernst Busch, ja ensimmäisessä kansainvälisten prikaatien laulukirjan painoksessa tekijät esiintyvät vain nimikirjaimin. Vuoden 1938 painoksessa säveltäjäksi ilmoitettiin Peter Daniel, mikä oli Paul Dessaulle keksitty peitenimi, ja sanoittajaksi Karl Ernst. Alkusäe "tähtensä yllemme levittää Espanjan taivas" on Eino Puumalaisen suomennoksessa kääntynyt päinvastaiseksi:

Sammuu tähdet taivaalta
ja loistaa aamuruskot yllä vuoriston.
Kutsu kulkee, äänet sitä toistaa,
valmis jälleen joukko taistohon.

Saksalainen Thälmann-pataljoona oli ensimmäinen kansainvälisten prikaatien yksikkö, ja sen jäsenistä vain kourallinen jäi eloon. Nimensä se oli saanut Saksan kommunistisen puolueen pääsihteeristä Ernst Thälmannista, joka vuodesta 1933 oli ollut pidätettynä ja joka lopulta 1944 murhattiin Buchenwaldissa. Yhdessä ranskalaisen 14. prikaatin kanssa Thälmann-pataljoona, joka kuului 11. prikaatiin, pelasti Madridin marraskuussa 1936 Francon hyökkäykseltä. Prikaatin muut pataljoonat saivat nimensä vastaavasti: Edgar Andrén tappoivat saksalaiset fasistit ja Hans Beimler sai surmansa Madridin rintamalla joulukuussa 1936.

Beimler oli ollut kommunistisen puolueen johtajia Baijerissa ja joutunut Münchenin lähellä sijaitsevaan Dachaun keskitysleiriin. Hän onnistui karkaamaan ja lähti yhtenä ensimmäisistä vapaaehtoisista Espanjaan. Beimler toimi 11. prikaatin poliittisena komissaarina.

Laulu Hans Beimlerista sai alkunsa, kun Ernst Busch, Franz Dahlem (josta sittemmin tuli DDR:n opetusministeri) ja prikaatin komissaariksi tullut Heinrich Rau olivat palaamassa Madridiin kansainvälisten prikaatien päämajasta Albacetesta. Sotilailla oli tuohon aikaan tapana yhtenään laulaa vanhaa svaabilaista kansanlaulua, johon Friedrich Zilcher oli vuonna 1827 tehnyt sanat Ich hatt' einen Kameraden. Heinrich Rau tuli ajatelleeksi, että sävelmään voitaisiin liittää syvempikin sisältö (laulua käytettiin kolmannen valtakunnan virallisena surumarssina). Vähän ennen Madridia Busch keksi idean: hän kirjoittaisi uuden tekstin Hans Beimlerista. Laulusta tuli eräänlainen muunnos 20-luvun pikku soittaja -tarinasta:

Madridin edessä juoksuhaudassa
vaaran hetkenä
rautaprikaatissa
sydän täynnä vihaa
seisoi komissaari Hans.

Kotimaansa hänen oli täytynyt jättää
koska hän oli vapaustaistelija.
Espanjan verisillä kaduilla
köyhien luokan puolesta
kuoli komissaari Hans.

Kuula tuli lentäen
hänen omasta "kotimaastaan".
Laukaus oli hyvin tähdätty,
rihlat oli kunnolla vedetty:
se oli saksalainen Mauser-kivääri.

Buschin levyalbumin loppuosan muodostivat neljällä kielellä laulettu Yhteisrintamalaulu, laulajan Espanjaan tuoma Keskitysleirilaulu sekä Erich Weinertin kirjoittama Kansainvälisten prikaatien laulu. Melodian viimeksi mainittuun olivat tehneet Buschin espanjalainen säestäjä Rafael Espinosa ja Carlos Palacio.

Kaukaisista synnyinmaistamme tulimme tänne
mukanamme vain viha sydämissämme.
Mutta emme ole menettäneet kotimaatamme,
kotimaamme on tänään Madridin edustalla.
Espanjalaiset veljemme seisovat barrikadeilla,
veljemme ovat talonpoikia ja proletaareja.
Eespäin, kansainvälinen prikaati!
Korkealle solidaarisuuden lippu!

Niiden 57 kansallisuuden joukossa, jotka ottivat osaa Espanjan sisällissotaan tasavaltalaisten puolella, oli amerikkalaisia eniten. USA:ssa oli virinnyt sodan johdosta voimakas solidaarisuusliike, johon osallistuivat aktiivisesti myös monet muusikot. Amerikkalaisten vapaaehtoisten Abraham Lincoln -prikaati käsitti kaikkiaan 3200 miestä, joista vuonna 1961 oli elossa vielä 900. Ensimmäiset amerikkalaiset saapuivat Espanjaan tammikuussa 1937 ja saivat tulikasteensa jo kuukautta myöhemmin kuuluisassa Jarama-laakson taistelussa. Helmikuun 27. päivänä tehdyssä hyökkäyksessä Lincoln-prikaatin mukana olleesta 500 miehestä kaatui 127 ja haavoittui 200.

Lincoln-prikaatilla, joka itse asiassa muodosti 15. kansainvälisen prikaatin yhden pataljoonan, ei ollut riveissään Ernst Buschin veroista laulajaa. Niinpä kun vasemmistolainen levykustantaja Moses Asch vuonna 1940 levytti New Yorkissa Lincoln-prikaatin lauluja, esittäjäksi valittiin vasemmiston tunnetuimmat balladilaulajat Pete Seeger, Tom Glazer, Bess Lomax ja Baldwin Hawes, taustanaan joukko sodan veteraaneja.

Kuusi laulua sisältävä levyalbumi alkaa kertomuksella Jarama-laakson taisteluista, sävelmänään tunnettu Red River Valley eli Lapin poika mä tahtoisin olla. Parin muun kansanlaulumukaelman jälkeen seuraa tunnetuin Espanjan sodan lauluista, Viva la quince brigada, Eläköön 15. prikaati, joka yleisimmin tunnetaan kertosäkeistään "rumbala" tai "ay Manuela". Melodia yllättävine tahtilajin vaihteluineen on ilmeisestikin asturialainen piiritanssi. Antero Bymanin suomennoksena laulu on kokonaan menettänyt yhteytensä Espanjan sisällissotaan ja 15. prikaatiin, jonka nimikkolaulu se oli. Myös Pentti Saaritsan uudemmassa käännöksessä on — ehkä runomitan aiheuttama — historiallinen epätarkkuus 15. prikaatin muuttuessa 5. prikaatiksi.

Viidennen prikaatin maine
rumbala, rumbala, rum-ba-la
kiirinyt on kaikkialle
ay Manuela, ay Manuela.

On vihollisena meillä
rumbala, rumbala, rum-ba-la
fasistien palkkajoukot
ay Manuela, ay Manuela.

Jaraman rintamalla
rumbala, rumbala, rum-ba-la
puuttuu meiltä lentokoneet,
puuttuu tankit, ay Manuela.

Pian vie tiemme Espanjasta
rumbala, rumbala, rum-ba-la
uusille rintamille
ay Manuela, ay Manuela.

Laulun tekijää ei tiedetä. Itse asiassa se on vain muunnos espanjalaisten partisaanien taistelussa Napoleonia vastaan laulamasta sävelmästä Ebro-joen ylitys, jonka kertosäkeinä olivat "rumba la rum baba" ja "ay Carmela".

Myös toinen Lincoln-prikaatissa suosittu laulu El quinto regimento, Viides rykmentti, perustuu espanjalaiseen kansanmusiikkiin. Se on yhdistelmä kahdesta andalusialaisesta kansanlaulusta, joista toinen muodosti pohjan myös Panssarijuna-nimiselle laululle. Viides rykmentti ei kuulunut kan-

sainvälisiin vapaaehtoisjoukkoihin. Sen organisoi heinäkuussa 1936 Espanjan kommunistinen puolue, samoin kuin anarkistit, sosialistit ja tasavaltalaisetkin organisoivat omia poliittisia yksiköitään. Joulukuussa 1936 viides rykmentti oli Madridin puolustuksen selkärankana. Poliittiset yksiköt purettiin sittemmin ja koottiin yhtenäisen johdon alle.

Heinäkuun kahdeksantenatoista
luostarin sisäpihalla
Madridin väestö
muodosti Viidennen rykmentin.

Venga, jaleo, jaleo
kuule konekiväärin ääntä
se on Francon loppu.

Espanjalainen kansanmusiikki tuntuu olleen vapaustaistelijoiden suosiossa. Espanjankävijöiden keskuudessa tuli erityisesti tunnetuksi laulu La Santa Espina, katalonialainen kansanlaulu. Sevillanos-nimisessä levytyksessä sisällissodan ajoilta andalusialainen kansanlauluyhtye esittää kitaroineen laulun maalaistytöistä, jotka tuovat kukkia kaupunkiin. Avilesin tiellä -laulussa asturialainen sotilaskuoro kertoo muulinajajasta ja hänen tovereistaan, jotka laulavat vuorilla ja kuuntelevat kaiun heijastumista hiljaisessa illassa. Kaikki kolme olivat lauluja, joita sotilaat kuuntelivat silloin, kun aseet hetkeksi sattuivat vaikenemaan ja kevät iloineen saapui Sevillaan ja Barcelonaan.

Osa lauluista oli vanhoja isänmaallisia marsseja. Espanjan tasavallan kansallislauluksi vuonna 1931 valittu Riego-hymni oli yksinvaltiutta vastaan vuonna 1820 taistelleiden ja Trocadéron luona kuolleiden kapinallisten laulu. Kapinaa johti kenraali Rafael del Riego y Nuñez, joka aluksi oli taistellut Napoleonia vastaan ja yhtyi sitten vallankumoukselliseen liikkeeseen. Tammikuussa 1820 hän kumosi Ferdinand VII:n perustuslain: inkvisitio poistettiin, useat luostarit lakkautettiin ja kaksi kolmannesta kirkon omaisuudesta takavarikoitiin. 1822 Riego valittiin presidentiksi. Kun ranskalaiset seuraavana vuonna tunkeutuivat Espanjaan, Riego vangittiin ja hirtettiin Madridissa. Riego-hymnin oli jo 1820 kirjoittanut Ivorista San Miguel "Pyhän pataljoonan" marssilauluksi:

Riego on esikuvamme.
Hän uskalsi leikkiin
ja hänen rohkeutensa
on valona lastenlapsillemme.
Hän uskalsi taistella,
voitti papiston voiman
ja karkotti bourbonit.

Sodan käännyttyä falangistien voitoksi kansainväliset prikaatit laskettiin hajalle syyskuussa 1938. Maaliskuun lopulla 1939 Madrid antautui ja Franco marssi vastarinnatta kaupunkiin. Tämän ajan tunnelmat heijastuvat laulussa, jonka alkuperää ei tiedetä. En España las flores, Madridin ruusut:

Kevät on ruusun aikaa, Madridin kukkien.
Kevät on surua varten, kukkien hiljaisten.
Katkerat kolme vuotta, sotaa ja puutetta.
Kaupungit lyötiin maahan, se ei saanut kukkia.
Kauneimmat kevään ruusut, keväältä kiellettiin.
Sinä keväänä kansa kukistettiin.
Espanjan maa on musta, ruusu on punainen.
Keväisin ruusut peitti Espanjan kurjuuden.[1]

Useat espanjankävijöistä päätyivät Ranskan rajan ylitettyään St. Cyprienin ja Gursin internointileireihin. Sinne lähetti Vichyn hallitus toukokuussa 1940 myös Ernst Buschin, joka oli Belgiassa ennen saksalaisten joukkojen maahantuloa levyttänyt Parlophonelle kahdeksan työväenlaulua alkuna aikomaansa laajaan työväenlaulujen antologiaan "Ajan lauluja". Busch luovutettiin lopulta saksalaisille 1943, ja kuolemantuomiolta hänet pelasti vain Berliinin Schauspielhausin intendentin Gustaf Gründgensin apu. Busch vapautui Brandenburgin kuritushuoneesta huhtikuussa 1945 neuvostojoukkojen marssiessa Saksaan.

Vastarintaliikkeen parissa syntyi kaikkialla Euroopassa lauluja. Balkanilla ne olivat usein sotilaslauluja, jotka liittyivät vanhaan haidukkien ja kleftien musiikkiperinteeseen. Nämä olivat Balkanin vuorilla vuosisadat turkkilaisia vastaan taistelleita partisaaneja. Kreikassa lauluja sävelsivät kansallisen vapautusrintaman sotilasosastoon ELAS:ään liittyneet taiteilijat. Vuodelta 1941 on peräisin ELAS:n hymni

[1] suom. Kaisa Korhonen

(Mavroidhi Papadaki — N. Tsakona). Laulut ilmestyivät maanalaisissa lehdissä, kuten seuraava Nikos Karvunisin vuosien 1942 ja 1943 vaihteessa Ateenassa ilmestynyt, Johannes Astrapojannisin säveltämä laulu, jonka aiheena oli Aris Velukiotisin johtaman partisaaniryhmän marraskuussa 1942 suorittama Gorgopotamosin vuoristojoen yli johtavan sillan räjäyttäminen. Olympos-vuoren ukkonen -nimensä laulu sai, koska partisaanit käyttivät antiikin jumalten asuinpaikkaa tukikohtanaan.

Olympos-vuorella käy ukkonen,
siellä salamoi Giona
ja ulvoo Agrafas.
Kreikka vapisee.

Soittakaa hälytys, soittakaa hälytys,
eteenpäin taisteluun,
tuhatkertaisesti silmiemme eessä
häämöttää vapaus.

Itäeurooppalaisista lauluista tunnetuimmiksi tulivat Stalingradin seudulla syntynyt tuntemattoman tekijän Laulu Soijasta, saksalaisten hirttämästä komsomol-tytöstä, ja puolalainen Suruisasti väräjävät pajunlehdet. R. Slezakin kirjoittama teksti lauletaan kansansävelmällä, joka meillä tunnetaan Vapaana Venäjänä:

Suruisasti väräjävät pajunlehdet,
ja tyttö, hän itkee loputtomasti,
nostaa silmänsä täynnä eron kyyneleitä
sillä hän tietää sotilaan osan.

Slaavilaisten, sävyltään usein tunteellisten laulujen vastapainona olivat Ranskan ja Belgian vastarintaliikkeiden chanson-tyyliset laulelmat. Kuuluisin niistä on Anna Marlyn säveltämä Laulu vapautuksesta, Maurice Druanin ja Joseph Kesselin tekstiin. Anna Marly oli opiskellut sävellystä Pariisissa Sergei Prokofjevin johdolla tämän vielä oleskellessa länsimaissa. Marlyn laulusta tuli vastarintaliikkeen signaali kaikuessaan Lontoon BBC:stä ja salaisista radiolähettimistä. Ansioistaan vastarintaliikkeessä Anna Marly sai Kunnialegioonan ristin.

Ohei, partisaanit
talonpojat, työläiset
aseisiin!
Päivän tullen saa vihollisemme
tuntea kyyneleet ja verta.

Ohei, tappajat tänne
puukkoineen, lyijyineen,
tappakaa ne pian.
Ohei, sabotoija
huomio, panos valmiina,
räjäytä se helvettiin.

Italian partisaanilaulut syntyivät sodan loppuvaiheissa, kun saksalaisten miehittämässä maan pohjoisosassa perustettiin fasistien Repubblica sociale italiana. Vanhojen marssien ja kansanlaulujen melodioihin tehtiin uudet sanat, ja myös Italialle ominaiset katulaulajat ryhtyivät töihin. Ensimmäisinä päivinä sodan päätyttyä syntyi Perugiassa kansanomaiseen balladityyliin laadittu laulu Mussolinin kuolemasta; tekijä on tuntematon. Mussolinin olivat eversti Walter Audision johtamat partisaanit ampuneet huhtikuun lopulla San Giulino de Mezzagrassa.

Kun nyt Mussolini saatiin kiinni
hänet tuotiin Clarettan[1] kanssa
talonpoikaistupaan
kahdeksi päiväksi ja yöksi.

Synkkä ja pimeä oli tämä huone
jota vahti kaksi partisaania,
joilla oli hänen kohtalonsa käsissään,
tuo pohjattoman onnettomuuden kohtalo.

Kun paikalle astui pyöveli
Mussolini seisoi sängyn vieressä:
ja katsoi pyöveliään
rajaton kauhu silmissään.

Tyrannilla oli tasavaltalaiskaartin lakki,
ja pähkinänruskea päällystakki,
hän oli pian valmis
mies jolla ei ollut enää voimaa.

[1] Clara Petacci, Mussolinin rakastettu

Kun hän katsoi isänmaanystävää
ja alkoi huutaa: mitä tahdotte täältä
tuli vastaus: vapauttaa teidät,
mikäli kuolema todella on vapautus.

Pyöveli päätti vapauttaa
tyrannin ja hänen Clarettansa,
sillä tyranneille ovat rangaistukset
maailmassa aina julmat.

Tunnetuin Italian partisaanilauluista on Bella ciao, joka yhä on suosituin italialainen joukkolaulu. Alkuperäisen sävyn on tarkimmin tavoittanut suomennoksessaan Pentti Saaritsa:

Aamulla varhain kivääriin tartuin
oi bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao.
Aamulla varhain kivääriin tartuin
sen käänsin kohti sortajaa.

Käy partisaani nyt rinnalleni
oi bella ciao . . .
Käy partisaani nyt rinnalleni
jo kohtaloni aavistan.

Kun surmanluodit saan taistelussa
oi bella ciao . . .
Kun surmanluodit saan taistelussa
toverit minut haudatkaa.

Sen haudan ylle kauniina jääköön
oi bella ciao . . .
Sen haudan ylle kauniina jääköön
vuoriston kukka kasvamaan.

Niin että kansa voi vuoritiellä
oi bella ciao . . .
Niin että kansa voi vuoritiellä
sen nähdä hiljaa hehkuvan.

Se kaunis kukka on partisaanin
oi bella ciao . . .
Se kaunis kukka on partisaanin
vapauden vuoksi taistelleen.

Vastarintaliikkeen taisteluun liittyivät läheisesti eräät Bertolt Brechtin ja Hanns Eislerin Yhdysvaltain aikanaan tekemät laulut. Itävallan miehityksestä alkaen 1938 Eisler asui USA:ssa ja sai elatuksensa kirjoittamalla filmimusiikkia ja opettamalla Etelä-Kalifornian yliopistossa. Brecht siirtyi Suomesta Kaliforniaan 1940 Suomen poliittisen asenteen alkaessa muuttua Saksalle yhä ystävällisemmäksi. Myös hän yritti ansaita elatuksensa tekemällä filmikäsikirjoituksia. Ainoa jonka hän sai myydyksi, oli Heydrichin toimintaa Tšekkoslovakiassa[1] kuvaava Myös pyövelit kuolevat (Hangmen also die), jonka ohjasi Fritz Lang. Musiikin sävelsi Eisler.

Toisen maailmansodan lopussa valmistui Brechtin näytelmä Švejk toisessa maailmansodassa, jonka laulut muodostavat samalla huipennuksen Eislerin taistelulaulutuotannossa. Tunnetuin niistä on Laulu sotilaan vaimosta — mitä saattoi Venäjä antaa:

sai laudoista tehdyn laatikon
ja nyt lesken huntua kantaa.
Venäjän se lahja on.[2]

Laulun Moldausta esittää näytelmässä majatalo Zum Kelchin emäntä, rouva Anna Kopecka laseja huuhdellessaan lohtuna asiakkailleen. Se kuullaan myös näytelmän päätteeksi Švejkin ja Hitlerin "historiallisen" kohtauksen jälkeen kuoron poistaessa naamionsa ja astuessa rivissä näyttämön etureunaan — tapa joka periytyi myös suomalaiseen 60-luvun kabareehen.

On keisarien hautoja Prahassa monta,
vesi Moldaun rantoja hiertää ja syö.
Ei mikään ole maailmassa muuttumatonta,
saa suureksi pieni ja päiväksi yö,
saa päiväksi yö.[3]

---

[1] SS-kenraali Reinhard Heydrich oli valtakunnan turvallisuuspääviraston RSHA:n päällikkö, joka lähetettiin valtakunnanprotektoriksi Böömiin ja Määriin. Heydrichin politiikka johti hänen kuolemaansa attentaatissa 1942, ja kostotoimenpiteenä suoritettiin kuuluisa Lidicen joukkomurha.

[2] suom. Elvi Sinervo ja Ilkka Ryömä

[3] sama

Musiikillista satiiria parhaimmillaan olivat laulut Saksalainen katumuspsalmi ja Vasikkamarssi. Vasikkamarssissa Eisler käytti sitaattia Horst Wessel -laulun melodiasta ärsyttävän pianosäestyksen esiintyöntämänä. Samaan aikaan tekstissä irvistellään sanatarkoin kääntein Horst Wesselin alkusanoille:

Rumpujen takana
astelevat vasikat.
Rumpukalvon he antavat
omasta nahastaan.
Teurastaja huutaa.
Silmät tiukkaan suljettuina
marssii vasikka lujin askelin.

Vasikat, joiden veri jo on vuotanut,
kulkevat hengissä
teurastajan riveissä.

KIRJALLISUUTTA

Wolfgang Steinitz: Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten. Akademie Verlag Berlin 1973.

Annemarie Stern: Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus fünf Jahrhunderten. Asso Verlag Oberhausen 1972.

Ludwig Hoffman — Daniel Hoffmann — Ostwald: Deutsches Arbeitertheater 1918—1933. Henschelverlag Berlin 1972. Osat 1—2. Perustavaa laatua oleva selvitys työläisteatterista Saksassa Weimarin tasavallan aikana. Sisältää runsaasti tietoja agitprop-ryhmistä.

Heinz Greul: Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabaretts. DTV München 1971. Osat 1—2. Laaja kabareeteatterin kulttuurihistoria.

Klaus Kuhnke: Lieder der Arbeiterklasse 1919—33. Damokles Verlag Ahrensburg 1971. Tekstikokoelma saksalaisia työväenlauluja ja agitprop-ryhmien lauluja Weimarin tasavallan ajalta.

Hanns Eisler. Reden und Aufsätze. Verlag Philipp Reclam Leipzig. Kokoelma Eislerin kirjoituksia sekä artikkeleita Eislerin sävellystyylistä.

Hanns Eisler: Lieder und Kantaten. Breitkopf & Härtel Leipzig 1956. Moniosainen Eislerin sävellysten nuottijulkaisu esipuheineen.

Hanns Eisler: Musik und Politik. Schriften I 1924—1948. Rogner und Bernhard Verlag München 1973. Eislerin musiikkipoliittisia kirjoituksia vuosilta 1924—48.

Inge Lammel: Das Arbeiterlied. Philipp Reclam Leipzig 1970.

Inge Lammel: Kopf hoch, Kamerad! Henschel Verlag Berlin 1966. Kokoelma keskitysleirilauluja.

Elsbeth Janda — Max M. Sprecher: Jiddische Lieder. Fischer Bücherei Hampuri 1970. Juutalaisghetoissa laulettuja lauluja.

Herbert Ihering — Hugo Fetting: Ernst Busch. Henschelverlag Berlin 1965. Ernst Buschin elämäkerta.

Auf der roten Rampe. Erlebnisberichte und Texte aus der Arbeit der Agitproptruppen vor 1933. Berlin 1963. Saksalaisten agitproptyhmien historiaa ja tekstejä ennen vuotta 1933.

ÄÄNILEVYJÄ

Ernst Busch. Die Goldenen Zwanziger Jahre. Aurora 580 008-9. Buschin tunnetuimmat kabareelaulut 1920-luvulta.

Ernst Busch. Zeit-, Leid-, Streitgedichte. Aurora 580 016-7. Buschin, Eislerin ja Reinitzin sävellyksiä Erich Mühsamin ja Klabundin teksteihin 1920-luvulta.

Ernst Busch. Kantate von Krieg, Frieden, Inflation. Rote Reihe 4. Aurora 585 042. Lauluja Walter Mehringin näytelmistä 1920-luvulla.

Ernst Busch. Fromme Gesänge. He! Republik. Aurora 580 010-1. Eislerin Tucholsky-sävellyksiä.

100 Jahre Deutsches Arbeiterlied. Eine Dokumentation. Eterna 810 015-6. Saksalaisia 1920-luvun työväenlauluja, osaksi autenttisina levytyksinä.

Vorwärts und nicht vergessen. Musik der Arbeiterbewegung in Dokumentaraufnahmen. Eterna 810 052. Saksalaisia työväenlevytyksiä (pääasiassa agitprop-ryhmiä) 1920-luvulta. Esittelylehtinen.

Unser Leben im Lied 4: Brüder, zur Sonne, zur Freiheit. Eterna 810 007. Kansainvälisiä ja saksalaisia työväenlauluja 1920-luvulta.

Hören Sie mal rot! Arbeiterlieder-Festival. Pläne S 66 201. Essenin työläislaulufestivaaleilla 1970 äänitettyjä klassisia saksalaisia 1920-luvun työväenlauluja länsisaksalaisten ryhmien esittämänä.

Ernst Busch 1: Lieder der Arbeiterklasse 1917—1933. Pläne S 77 101. Ernst Buschin tunnetuimpia lauluja.

Eisler. Lieder mit Ernst Busch. Nova 885 004. Eislerin lauluja Buschin esittämänä, mukana 1920-luvun klassikoita.

Eisler: Die Mutter. Kantate. Nova 885 001. Brecht-Eislerin kantaatti Äiti Gorkin mukaan.

Rote Schalmeien aus Wiebelskirchen. Pläne Peng 15. Uutta länsisaksalaista skalmeijaorkestereiden musiikkia (single).

"Das war gut!" Querschnitt durch 25 Jahre Kabarett. Annemarie Hase und Willi Schwabe. Eterna 860 005. 1920-luvun tunnettuja kabaree-lauluja Saksasta. Esittäjänä pääasiassa Annemarie Hase.

Ernst Busch. Frank Wedekind. Vladimir Majakovski. Johannes R. Becher. Lieder. Eterna 810 014. Yllä mainittujen runoilijoiden lauluja Buschin esittämänä.

Gisela May singt Tucholsky. Amiga 855 110. Tucholskyn chansoneita Gisela Mayn laulamana.

Bertolt Brecht/Kurt Weill. Die Dreigroschenoper. 1930. Eterna 820 440. Vuonna 1930 äänitettyjä otteita Kolmen pennin oopperasta ja Kolmen pennin filmistä.

Gisela May. Brecht-Weill. Eterna 825 427. Lauluja näytelmistä Happy end, Mahagonnyn kaupungin nousu ja tuho ja Kolmen pennin ooppera.

Unsere neue Musik 19: Gisela May singt Brecht, Eisler, Dessau. Eterna 825 624. Lauluja näytelmistä Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, Sezuanin hyvä ihminen, Kaukasialainen liitupiiri ja Švejk toisessa maailmansodassa sekä 4 työläisäidin kehtolaulua.

Brecht-songs mit Gisela May. Eterna 825 797. Vähän tunnettuja Brechtin lauluja, mm. filmistä Kuhle Wampe.

Kaisa Korhonen. Työstä ja taistelusta. Love Records LRLP 22. Ainoa saksalaisen kielialueen ulkopuolella ilmestynyt levytys Brechtin ja Eislerin lauluista.

Ernst Busch. Canciones de las Brigadas Internacionales. Spanien 1936—1939. Aurora.

Ernst Busch. Spanien. Venceremos. Aurora 585 023. Edellisen tavoin Buschin esittämiä Espanjan sisällissodan lauluja.

Ernst Busch 2: Lieder der spanischen Bürgerkrieges. Pläne S 77 102. Länsi-Saksassa ilmestynyt yhdistelmä edellisistä levyistä.

Songs of the Spanish Civil War, Vol. 1—2. Folkways FH 5436-7. Kokoelma Espanjan sisällissodan lauluja, mm. alkuperäisinä Ernst Buschin Barcelonassa 1938 levyttämät Kuusi laulua demokratiasta ja Pete Seegerin USA:ssa 1940 levyttämät Lincoln-prikaatin laulut.

Chants de la guerre d'Espagne. Le Chant du Monde LDX-S-4279. Ranskassa julkaistu kokoelma Espanjan sisällissodan aikaisia Voz de Espana-yhtiön levyjä.

Streik! A la calle! Juan & José. Serie Sieg 3. Pläne S 55 501. Länsi-Saksassa äänitetty kokoelma vanhoja ja uusia espanjalaisia vastarintaliikkeen lauluja.

Lieder des europäischen Widerstandes gegen den Faschismus 1933—1963. Pläne 55201 L. Vastarintaliikkeen lauluja eri Euroopan maista vuosilta 1933—1963.

Orkiestra uliczna z chmielnej. Zakazane piosenki. The forbidden songs. Polskie Nagrania (Muza) SXL 0644. Puolalaisia vastarintaliikkeen lauluja sotaveteraaniorkesterin esittämänä.

Pieśni polski walczacej. Songs of fighting Poland. Polskie Nagrania (Muza) XL 0515. Puolan vastarintaliikkeen lauluja.

Le mur. Chants du ghetto. Le Chant du Monde FWX-M-53558. Kokoelma jiddišinkielisiä lauluja juutalaisghetoista.

Marshim Partizan. Albanian vallankumouksen musiikkia. Eteenpäin 2-ETLP 305-306. Partisaanilauluja ja vallankumouksen lauluja.

Täti Molly ja hänen perillisensä

Iloinen kaksikymmenluku ei merkinnyt Amerikan työväenliikkeelle pelkästään Ford-autoja, nousevaa elintasoa ja charlestonia. Jazzin vuosikymmen alkoi heti uudenvuodenpäivänä 1920 "punaisten metsästyksellä", jonka takana oli USA:n oikeusministeri A. Mitchell Palmer. Sammuttaakseen preeriapaloon vertaamansa vallankumouksen roihun hän määräsi suoritettavaksi ratsian jokaisessa epäillyssä "bolševikkisolussa". Tuloksena oli 6000 vangittua, joilta löytyi yhteensä kolmen pistoolin huimaava asesaalis. Uhriksi joutui ylioppilaita, professoreita, sanomalehtimiehiä, kirjailijoita, näyttelijöitä ja kaikenlaisia muita epäilyttäviä henkilöitä.

"Epäamerikkalaisen" toiminnan ehkäiseminen heijastui myös siirtolaisten määrän rajoittamisena. Kiintiöiden määrää pienennettiin kahteen prosenttiin siirtolaisluvusta vuonna 1890, ja viimeisen kiintiöinnin jälkeen maahan muuttaneiden määrä pieneni kaikkiaan alle 70 000:een koko 30-luvun aikana. Silti aina 30-luvun lopulle asti vain seitsemäsosa Amerikan kommunistisen puolueen 20 000 jäsenestä osasi puhua englantia.

Kieltolain ja lisääntyvän rikollisuuden ohella Amerikan 20-lukua leimasi Etelän näkymätön valtakunta, vuonna 1867 perustettu salaseura, jonka Williams Simmons perusti uudelleen Ku Klux Klanin nimellä 1915 ja johon sen loistoaikana kuului 4,5 miljoonaa valkoista ja mustia armottomasti vihaavaa amerikkalaista.

Etelän vanhoillisesti ajattelevista asukkaista löysi kannattajansa myös toinen 20-luvun joukkoliike, fundamentalismi, jonka päämääränä oli taistella Darwinin kehitysoppia vastaan ja osoittaa Raamatun sananmukainen totuusarvo. Kuudessa osavaltiossa säädettiin 20-luvun aikana kehitysopin vastaiset lait. Newyorkilainen Yksityisoikeuksien liitto lupasi

tukensa jokaiselle, joka uskaltautuisi rikkomaan uutta lakia. Hiljainen nuori biologian opettaja Johnny Scopes Daytonista, Tennesseestä, saatiin suostutelluksi koekaniiniksi. Syntyneessä suurta huomiota herättäneessä oikeusjutussa heinäkuussa 1925 Scopes tuomittiin 100 dollarin sakkoihin, mutta samalla puolustus kykeni tekemään koko fundamentalismin naurettavaksi (mm. kysymyksellään miten käärme oli liikkunut ennen kuin Jumala määräsi sen kiemurtelemaan vatsallaan). Daytonin apinajutun ikuisti musiikkiin amerikansuomalainen Antti Syrjäniemi vähän myöhemmin ilmestyneellä samannimisellä levyllään.

Mississipin osavaltiossa kehitysopin kieltävä laki on yhä voimassa.

Yhteiskunnallisesti paljastavampi oli 20-luvun toinen suuri oikeudenkäynti, joka kohdistui varaston ryöstöstä ja vartijan murhasta epäiltyihin italialaisiin työläisiin Nicola Saccoon ja Bartolomeo Vanzettiin. Syyttäjällä ei ollut juuri mitään todisteita, ja kokonaista 107 todistajaa kykeni osoittamaan, etteivät syytetyt olleet murhan tapahtuessa rikospaikalla. Pahaksi onneksi Sacco ja Vanzetti kuuluivat anarkisteihin, ja kaikkeen laillista yhteiskuntaa nakertavaan toimintaan syypäinä pidettiin tuolloin joko anarkisteja tai kommunisteja. Laajasta, Eurooppaan saakka ulottuneesta solidaarisuuskampanjasta huolimatta Sacco ja Vanzetti teloitettiin vuonna 1927 perinteellisen seitsemän vuoden armonanomuskierroksen jälkeen.

Saccon ja Vanzettin tarinan puki musiikilliseen asuun vuosina 1946—47 kommunistisen liikkeen legendaarinen kansanlaulaja Woody Guthrie. Äänilevytuottaja Moses Aschin aloitteesta syntyneet 11 laulua julkaisi albumina Folkways-yhtiö.

Lamakauden alkaessa 1929 Yhdysvallat näytti kypsänä hedelmänä putoavan syliin, jota jokseenkin vaikutusvallaton ja vähälukuinen kommunistinen puolue oli uskollisesti pitänyt vuodesta 1919 lähtien avoinna. Puolue sai jäseniään työläisneuvostoihin, ja työttömät järjestivät lukuisia mielenosoitusmarsseja. Kampanjan kohokohtana oli maaliskuun 6. päivä 1930, jonka Komintern oli suunnitellut kansainväliseksi työttömyyden vastaisen taistelun päiväksi. Suurin, New Yorkissa järjestetty tilaisuus muuttui verilöylyksi poliisin hyökätessä sekä osanottajien että katsojien kimppuun.

Kommunistisen puolueen lauluperinne syntyi 1930-luvun alun suurissa lakkoliikkeissä. Gastonian tekstiilityöläisten lakon uhriksi joutui Ella May Wiggins. Hänen laulaessaan

perinteellisiä työläisballadeja ammattiyhdistyksen kokouksessa joukko aseistettuja miehiä tunkeutui sisään ja päätti pistoolein Wigginsin laulajanuran. Laulut jäivät eloon, ja niitä alettiin julkaista New Yorkin työläislehdissä.

Harlanin kreivikunnan hiilityöläisten lakko synnytti vuonna 1931 yhden tunnetuimmista amerikkalaisista työväenlauluista, Which side are you on (Kumman puolen valitset). Laulun sanat kirjoitti Florence Reece seinäkalenterista repäisemälleen lehdelle sen jälkeen kun (laulussakin mainittu) sheriffi J. H. Blair oli käynyt pitämässä kotitarkastusta ja jäänyt väijymään Reecen miestä Samia ampuakseen tämän. Sävelmä on peräisin vanhasta englantilaisesta balladista Jack Munro, jonka babtistit olivat kuljettaneet Amerikkaan.

Älä ryhdy lakonrikkuriksi
älä kuuntele herrojen valheita.
Köyhällä kansalla ei ole mahdollisuutta
ellemme järjestäydy.
Kumman puolen valitset?

Harlanin lakon proletaarisista lauluntekijöistä tärkein oli Garlandin klaani, johon kuuluivat Täti Molly Jackson, hänen sisarensa Sarah Ogan ja veljensä Jim Garland. Täti Molly, joka lapsuudestaan lähtien oli esiintynyt kansanlaulajana, kirjoitti mm. laulun Olen ammattiliittonainen, jossa hän esitti maailmankatsomuksensa vastaansanomattoman selkeästi:

Herrat ratsastavat hienoilla hevosilla
kun me kävelemme loassa.
Heidän lippunaan on dollarin merkki,
meidän on sivelty verellä.

Jim Garland toimi farmareiden ammattiliitossa, joka lähti vuonna 1930 sotajalalle ja järjesti lukuisia, tosin epäonnistuneita lakkoja. Farmareiden liitolle omistamassaan laulussa "Kaikki mitä haluan" hän osoitti yhdentekeväksi, kumpaa perinnäisistä puolueista tavallinen amerikkalainen kannattaa — kumpikin on yhtäläinen riistäjä.

En halua Rolls-Royceanne, herra,
en halua huvipurttanne.
Haluan vain ruokaa lapsilleni,
päästä minut takaisin työhön.

Oganin perhe muutti 1935 New Yorkiin, ja Sarah tutustui Leadbellyyn, Woody Guthriehin ja Earl Robinsoniin ja osallistui myöhemmin varhaisiin hootenanny-tilaisuuksiin. Hänen sävellyksistään tunnetuimmaksi tuli perinteelliseen balladityyliin laulettu Vihaan kapitalistista järjestelmää:

Vihaan kapitalistista järjestelmää
ja kerron sinulle miksi.
He ovat aiheuttaneet minulle paljon tuskaa
ja parhaille ystävilleni kuoleman.

Garlandin suku edusti kommunistisen liikkeen laulukulttuurin maalaishaaraa, jonka taustana olivat Brittein saarten vanhat kansanlaulut. Kaupungeissa proletaarinen musiikki käsitettiin toisin. 1930-luvun alkuvuosina työläiskuorot olivat yhtä yleisiä kuin kansanlaulutriot kolmea vuosikymmentä myöhemmin. Niiden keskuksena oli 1931 perustettu Työläisten musiikkiliitto. Ohjelmiston teosta huolehti Pierre Degeyter -klubin säveltäjäkollektiivi. Ohjelmakysymys kärjistyi vuosina 1935—36 avoimeen riitaan, kun kommunistisen puolueen pää-äänenkannattajan Daily Workerin kirjoittaja Mike Gold syytti kuoroliikettä ja siinä työskentelevää säveltäjä Henry Cowellia Schönbergin ja Stravinskyn tyrkyttämisestä työläisille. Itse hän pyrki löytämään "kommunistisen Joe Hillin", ja tällaisena hän esitteli Daily Workerin lukijoille Ray ja Lita Auvillen. Näiden musiikki perustui amerikkalaiseen kansanmusiikkiin ja Hanns Eisleriltä saatuihin vaikutteisiin. Mike Goldin linja voitti ja siitä lähtien Amerikan kommunistisen puolueen musiikki-ideologia on ollut läheisesti sidoksissa kansan kulttuuriin.

Amerikkalaisen työväenlaulun ensimmäinen suuri aika koitti vuosina 1939—42. Sen lähteenä oli kansanlaulun tutkimus: Charles Seegerin sekä John A. ja Alan Lomaxin johtama keräystyö. Alan Lomax ei äänittänyt kongressin kirjastolle pelkästään kansanmusiikkia vaan myös Täti Molly Jacksonin, Sarah Oganin, Jim Garlandin ja Woody Guthrien lauluja.

Ensimmäinen merkittävä muusikko oli Earl Robinson. Hän oli klassisen koulutuksen saanut laulaja, joka jätti Washingtonin yliopiston "hakeutuakseen jonkinlaiseen vasemmistoon ja säveltääkseen musiikkia jolla olisi myös sanoma". Robinsonin lauluista tunnetuin on Joe Hill.

Toinen kansanomaisen agitpropin edustaja oli näyttelijä

ja laulaja Will Geer, Chicagon yliopiston maisteri. Maaliskuussa 1940 Geer järjesti konsertin maalta muuttaneiden työläisten hyväksi, ja tässä tilaisuudessa esiintyivät Täti Molly, Leadbelly, Bess ja Alan Lomax, Burl Ives ja Woody Guthrie sekä uusi tulokas Pete Seeger. Eräässä myöhemmässä haastattelussaan Alan Lomax sanoi tätä tapahtumaa alkulaukaukseksi kansanlaulun elpymiseen Amerikassa. Pete Seeger (s. 1919) oli tyypillinen vasemmisto-intellektuelli, Harvardin yliopiston kasvatti ja maan tunnetuimpiin kuuluvan kansanmusiikkiprofessorin poika. Suku oli asunut Amerikassa 300 vuotta. Isänsä välityksellä hän kasvoi kansanlaululiikkeeseen ja työväen musiikkitoimintaan. Seuraaviksi kahdeksi vuosikymmeneksi hänestä oli tuleva lähes kaiken amerikkalaisen työväenmusiikin keskushahmo, kokoava voima, jolla sanotaan olleen laulajana armoitetun kansanjohtajan lahjat, magneettinen kyky saada yleisö mukaansa. "Vaikka ette olisi koskaan kuulleet tätä laulua, osaatte sen laulaa", oli Seegerin iskulauseena.

Joulukuussa 1940 Pete Seeger muutamine ystävineen perusti legendaariseksi tulleen lauluyhtyeen The Almanac Singers, Almanakkalaulajat. Nimensä yhtye sai pioneeriajan Amerikan toiseksi tärkeimmästä kirjasta Raamatun jälkeen, Maanviljelijöiden almanakasta, The Farmer's Almanac. Idea saatiin eräästä Woody Guthrien kirjeestä Pete Seegerille. Ensimmäiset Almanakkalaulajien jäsenet olivat Seegerin lisäksi Arkansasista New Yorkiin muuttanut opettaja ja laulaja Lee Hays sekä Länsi-Virginian yliopistosta valmistunut Millard Lampell. Ryhmään liittyivät myöhemmin mm. Sis Cunningham, Bess Lomax, Cisco Houston, Earl Robinson sekä mustat kansanlaulajat Josh White, Leadbelly, Sonny Terry ja Brownie McGhee.

Jonkin aikaa ryhmän mukana esiintyi myös sittemmin legendaksi tullut Woodrow Wilson Guthrie (1912—67), oklahomalainen kitaralaulaja, joka kulki läpi kaikki USA:n 48 osavaltiota ja maailman seitsemän merta. Hän teki lauluja kaikkialla; kuinka monta, ei kukaan tiedä. Eräs keräilijä sanoo laskeneensa yli tuhat laulua. R. Serge Denisoff sanoo Guthrien muistuttaneen proletaarista vallankumouksellista Steinbeckin Vihan hedelmän sivuilta. Woody Guthrien henkilökuvaa on kuitenkin huomattavasti romantisoitu. Itse hän väitti useasti itseään radikaaleimmaksi, taistelevimmaksi ja ajankohtaisimmaksi kaikista kansanlaulajista, ja Sing Outlehdessä hän sanoo liittyneensä kommunistiseen puolueeseen

jo vuonna 1936. Kitaraansa hän oli kirjoittanut sanat "This Machine Kills Fascists" (Tämä kone tappaa fasisteja). Todellisuus on karumpi: 1940-luvulla Guthrien tiedetään useasti jättäneen jäsenanomuksensa puolueelle, joka aina hylkäsi sen. Daily Workeria hän silti avusti kirjoituksillaan. Guthrie oli syvimmältä olemukseltaan individualisti, jonka polut saattoivat useinkin langeta yhteen kommunistisen puolueen polun kanssa mutta tarvittaessa jälleen erota. Näin ainakin monet käsittivät asian laulajan toisinaan esiintyessä kaupallisissa tilaisuuksissa, jotka eivät mitenkään liittyneet työväestön asiaan.

Guthrien vaikutus amerikkalaiseen kansanlauluun on ollut suurempi kuin kenenkään toisen yksityisen henkilön; mm. 1960-luvun popmusiikin suuri vaikuttaja Bob Dylan aloitti uransa Guthrien innoittamana. Hänen lauluissaan ilmeni Amerikan maalaisyhteiskunnan koko kurjuus 30-luvun työttömyyden ja luonnonmullistusten jälkeen. Guthrien päätyönä voi pitää Dust Bowl-balladeja, Steinbeckin romaanin Vihan hedelmiä musiikillista vastinetta. Dust Bowl, Pölymalja -nimeä alettiin käyttää Kansasin, Oklahoman, Teksasin, Uuden Meksikon ja Coloradon tasankojen eteläosasta, joka 30-luvun alussa käytännöllisesti katsoen tuhoutui maan syöpymisestä aiheutuneissa pölymyrskyissä. Pölyverho peitti auringon jopa New Yorkissa ja Washingtonissa saakka.

Monille Guthrien kuuluisa rakkaudentunnustus Amerikalle, laulu This lands is your land, tuli eräänlaiseksi kansallislauluksi, sotilaallisen Tähtilipun vastapainoksi kansan kulttuurissa. "Tämä maa on sinun maasi" on patrioottisten vasemmistolaulujen malli Dunajevskin ja muiden neuvostosäveltäjien isänmaallisten laulujen rinnalla, ja 1960-luvun folkliike teki sen suosituksi myös Saksan demokraattisessa tasavallassa.

Tämä maa on sinun maasi,
tämä maa on minun maani,
Kaliforniasta New Yorkin saareen,
punapuumetsistä Golf-virran vesiin,
tämä maa on tehty sinua ja minua varten.

Almanakkalaulajien ohjelmisto oli osaksi peräisin erilaisista työväen laulukirjoista, osaksi sen tekivät ryhmän jäsenet itse, etenkin Woody Guthrie ja Lee Hays. Se heijasti paljolti etelän radikaalien sosiaalisten liikkeiden ajattelua

ja oli entuudestaan tuntematonta pohjoisen teollisuustyöläisille. Harjoitus- ja esiintymispaikakseen almanakkalaulajat hankkivat New Yorkin Greenwich Villagesta kolmikerroksisen talon, joka sai nimekseen Almanac House. Täällä pidettiin ensimmäiset "hootenannyt". Sanan voisi määritellä tarkoittavan kansanmuusikoiden kokoontumista, ja sen Seeger ja Guthrie olivat kuulleet kesällä 1941 Seattlessa, jossa he esiintyivät eräässä New Deal -klubissa[1]. Seattlen hootenannyt olivat hyvin välittömiä tilaisuuksia. Yksi perhe saattoi tuoda mukanaan padallisen ruokaa, toinen taas kakkua ja salaattia. Ohjelmaan kuului pieni sketsi, filmiesitys, tanssia ja luonnollisesti laulua. Ruokaa ja juomaa sai pienellä metallilapulla, johon oli kaiverrettu sanat "one hoot", yksi huuto.

Ensimmäinen Almanakkalaulajien levytys oli nimeltään Talking Union, Puhuva ammattiliitto, ja se julkaistiin vuonna 1940 Keynote-levymerkillä. Talking Union oli kuuden laulun kokoelma, ja siihen sisältyivät mm. laulut Kumman puolen valitset ja Mene pois saatana. Jälkimmäisen olivat laulajat yhdessä laatineet ja se käsitteli kiusauksia, joihin ammattiliittolainen saattoi joutua:

Herrat tulivat luokseni viiden dollarin seteli kädessään
ja sanoivat "otapa poika ryyppy".

Punatukkainen nainen vei minut lounaalle
ja sanoi "love me baby, heitä liittosi hemmettiin".

Heinäkuun neljäntenä poliitikot sanoivat:
"äänestä meitä niin nostamme palkkaasi".

Kuhunkin säkeistöön kuoro vastasi:

Mene pois saatana!
Kulje omaa tietäsi.
Minä olen unionin mies
ja viis veisaan sinusta.

Lokakuun 16:ntena 1940 Yhdysvallat suoritti ensimmäisen asevelvollisten kutsuntansa historiansa aikana, ja almanakkalaulajat vastasivat tähän Balladilla lokakuun 16. päivästä. Useimpien amerikkalaisten tavoin he vastustivat USA:n sekaantumista Euroopan sotaan. Keväällä 1941 julkaistiin Almanakkalaulajien sodanvastainen äänilevykokoelma Lauluja John Doelle, jonka nimikappaleena oli laulu John Doen oudosta kuolemasta.

[1] New Deal, uusi jako, oli presidentti Rooseweltin vuonna 1933 aikaansaama kansantalouden säätelyjärjestelmä tuloerojen tasoittamiseksi.

Saksan hyökättyä Neuvostoliittoon pasifistiset laulut väistyivät ohjelmistosta. Ensimmäisen sota-aiheisen laulun teki Woody Guthrie marraskuussa 1941 saksalaisen sukellusveneen upotettua Islannin vesillä amerikkalaisen laivan Reuben Jamesin:

Oletko kuullut laivasta nimeltään Reuben James?
Sata miestä upposi mustaan vesihautaan,
vain neljäkymmentäneljä pelastui.
Oli lokakuun viimeinen päivä
kun nuo neljäkymmentäneljä pelastettiin
kylmistä, jäisistä vesistä
kylmällä Islannin rannikolla.

Vuonna 1942 Almanakkalaulajat levytti Earl Robinsonin johdolla kokoelman Rakas Mr. Presidentti, sotalauluja amerikkalaisille. Otsikkolaulu oli Pete Seegerin tekemä Pearl Harborin hyökkäyksen jälkeen, ja siinä hierottiin sovintoa presidentin kanssa ja pyydettiin anteeksi aikaisempia erimielisyyksiä. Suurimman suosion saavutti Woody Guthrien ja Millard Lampellin vanhan piiritanssin Old Joe Clarkin melodiaan tekemä Hitlerin haudan ympärillä:

Mussolinin valta ei kestä kauan,
ja kerronpa sinulle miksi:
aiomme suolata hänen pihvinsä
ja ripustaa sen aidalle kuivumaan.

Hei, Hitlerin haudan ympärille
me keräännymme.
Kukistamme pienen miehen
niin ettei hän nouse enää.

Seuranneiden sotavuosien aikana Almanakkalaulajat hajosi ja useat ryhmän jäsenistä joutuivat rintamalle. Pete Seeger viihdytti armeijaa Saipanissa, ja Cisco Houston ja

Woody Guthrie lähtivät kauppalaivastoon. Guthrie palveli 11 kuukautta messipoikana ja sävelteli merimiesaiheisia lauluja.

Almanakkalaulajien toiminta oli päätepiste 1930-luvun maaseudulta alkaneille työtaisteluille, joiden kulttuuriympäristönä olivat erilaiset kansanlaulun muodot. Kommunistisen puolueen tavoin almanakkalaulajat eivät kuitenkaan koskaan kyenneet saavuttamaan laajaa suosiota, osaksi siksi että heidän yhteytensä Amerikan työläisten enemmistöön oli olematon ja osaksi siksi, että kansanlaulusta ja maalaiskulttuurista versonut taistelulauluperinne ei vastannut suuren yleisön ajattelutapaa. Vasta Almanakkalaulajien sota-aiheiset laulut tavoittivat suuren yleisön ja saivat vastakaikua myös radioyhtiöissä, mutta silloin muutenkin pieni kulttuuriorganisaatio oli sodan takia jo hajoamassa.

Toisen maailmansodan jälkeinen työväenlaulutoiminta keskittyi kahteen järjestöön, People's Songs Inc. ja People's Artists Inc.[1] Almanakkalaulajien veteraaneihin liittyi uusia lauluntekijöitä ja toimitsijoita kuten Fred Hellerman ja Irwin Silber. Toiminta huipentui vuoden 1948 presidentinvaaleihin, joissa koko vasemmisto asettui edistyspuolueen Henry A. Wallacen taakse. Järjestöt työskentelivät suurissa taloudellisissa vaikeuksissa, ja People's Songs Inc:n toiminta päättyikin pian vaalien jälkeen konkurssiin. Kuvaavaa on, että kun kentuckylaisen vuorimiehen poika Merle Travis vuonna 1947 levytti hiilityöläisten elämää kuvaavan äänilevyalbumin Folk song of the Hills, se jäi vain harvojen työläistenkin tuntemaksi. Kahdeksan vuotta myöhemmin yksi kokoelman lauluista, Sixteen tons, sai "Tennessee Ernie" Fordin levyttämänä suuren menestyksen. Billboardin listoilla se oli ykkösenä vuoden 1955 viimeiset viisi viikkoa ja sitä myytiin yli miljoona kappaletta. Useimmat nuorista levyautomaattien kuuntelijoista tulivat tuskin koskaan ajatelleeksi sanojen työväenhenkistä sisältöä:

Jotkut sanovat että ihminen on tehty savesta.
Mutta köyhä mies on tehty lihasta ja verestä,
lihasta ja verestä, nahasta ja luista.
Mieli on heikko ja selkä vahva.
Lastaat kuusitoista tonnia ja mitä siitä saat?
Tulet päivän vanhemmaksi ja väsyneemmäksi.

---

[1] Kansan laulut oy, Kansan taiteilijat oy.

Työtä jäi jatkamaan People's Artists Inc., taiteilijoita välittävä yhdistys, joka alkoi toukokuussa 1950 julkaista vasemmistolaista musiikkilehteä Sing Out, aluksi vaatimattomana 500 kappaleen painoksena. Nimen lehden päätoimittaja Irwin Selber oli saanut eräästä säkeestä Lee Haysin ja Pete Seegerin tuoreesta laulusta The Hammer Song, Vasaralaulu, josta myöhemmin tuli hyvin suosittu kansalaisoikeusliikkeessä:

Jos minulla olisi vasara
vasaroisin aamuin, vasaroisin illoin.
Vasaroisin vaaran merkin,
vasaroisin rakkautta veljien ja sisarten kesken
kaikkialla tässä maailmassa.

Jos minulla olisi laulu
laulaisin aamuin, laulaisin illoin.
Laulaisin vaaran merkin,
laulaisin rakkautta veljien ja sisarten kesken
kaikkialla tässä maailmassa.

Sing Outin avustajiin kuuluivat Pete Seeger, Alan Lomax, Eearl Robinson ja Paul Robeson, ja siitä tuli ajan mittaan tärkein vasemmistolaisen folk-liikkeen äänitorvi. Silber julkaisi erikoisnumeroita Bukarestin nuorisofestivaalista, unkarilaisista nuorisokuoroista sekä kuolemaantuomittujen Ethel ja Julius Rosenbergin puolesta. Yhteydet varsinaiseen työväenliikkeeseen jäivät silti vielä vähäisemmiksi kuin Almanakkalaulajien aikoina. Erityisesti tämä tilanne heijastui Pete Seegerin vuonna 1949 Almanakkalaulajien työtä jatkamaan perustamassa The Weavers-yhtyeessä. The Weavers — jonka nimi Kankurit viittaa Gerhart Hauptmannin tunnettuun näytelmään — toimi tyypillisessä älymystöympäristössä, Greenwich Villagen siirtomaa-aikaisella Minetta Brook -kadulla, jolla oli kiemurtelevia pikku kujia ja toreja. Yhtye teki levytyssopimuksen Decca-yhtiön kanssa, ja julkaistut levyt eivät luonnollisestikaan voineet olla kovin ideologisia. Vuonna 1950 The Weavers pääsi top-listoille levytyksellään Leadbellyn rakkauslaulusta Good night, Irene. Luokkatietoisemmat levyt tehtiin muille yhtiöille toisella nimellä, esim. Pete Seegerin soololevyinä. Kankureiden toiminta loppui vuonna 1952 kylmän sodan kiristyneeseen ilmapiiriin. 50-luvun lopulla Seeger perusti Kankurinsa uudelleen ja yhtye esiintyi

aina vuoteen 1964, jolloin Beatlesien vaikutuksesta uudenlainen musiikki-ilmaisu valtasi Amerikan.

Tärkeimmät vasemmistolauluun vaikuttaneet maailmantapahtumat olivat Hirošiman atomipommi vuonna 1945 ja Korean sodan alkaminen vuonna 1950. Ennen kuin McCarthyn komitean toiminta hiljensi vasemmistolaiset taiteilijat, ajankohtaiset poliittiset laulut (topical songs) olivat hyvin yleisiä Yhdysvalloissa. Sanomalehtimies Vern Partlow oli vuonna 1946 tehnyt laulun Talking atomic blues, atomisodan vastaisen bluesin. Korean sodan alkuun sijoittuivat sellaiset yleispasifistiset laulut kuin Haysin ja Seegerin jo mainittu Vasaralaulu ja kansanlaulupiireissä tunnetun Ed McCurdyn Näin yöllä unta kauniimpaa:

Näin yöllä unta kauniimpaa
kuin ennen milloinkaan:
on sodat täällä loppuneet,
on rauha päällä maan.
Näin neuvonpitoon saapuvan
kansojen käskijäin.
He suureen kirjaan kirjoittivat
nimensä vierekkäin.[1]

Myös Koreassa taistelevien joukkojen keskuudessa syntyi sodanvastaista mielialaa. Elämään jäi mm. erään Koreassa kaatuneen amerikkalaisen sotilaan tekemä laulu, joka realismissaan poikkesi älymystön laulajapiirien ihanteellisesta pasifismista:

Pojat, kuolemme maapallon reunalla
surkeammin kuin eläin.
Harry Truman, sinä olet meidät Koreaan lähettänyt
ja uhraat meidät täällä.

Kukaan ei piittaa, jäämmekö eloon
eivätkä kiroukset siihen auta.
He vain unohtivat kutsua kotiin
kirotun, hävinneen armeijansa.

Senaattori McCarthyn epäamerikkalaista toimintaa tutkivan komitean eteen joutuivat monet vasemmistolaisen laululiikkeen jäsenistä. Bertolt Brecht ja Hanns Eisler oli vuonna 1947 pidätetty ja asetettu syytteeseen, ja he joutuivat poistumaan maasta. 50-luvun alussa, kun kylmä sota saavutti huippunsa, mm. Pete Seeger ja Irwin Silber joutuivat kuulusteltaviksi komiteassa. Suurta huomiota vasemmistopiireissä herätti, kun Oscar Brand puhui julkisuudessa "kommunistien vaikutuksesta kansanmusiikkiin". Hän syytti People's Songs Inc:iä tekstiensä sensuroimisesta, ja Sing Out vastasi tähän sulkemalla Brandin pois riveistään. Burl Ives, joka oli loitontunut vasemmistolaisesta laululiikkeestä ja ryhtynyt kaupallisen viihdeteollisuuden palvelukseen, mutta silti tukenut taloudellisesti People's Songs -yhtymää, meni McCarranin johtaman senaatin sisäisen turvallisuuden komitean puheille ja pesi itsensä puhtaaksi kommunismista välttääkseen kaupan ja teollisuuden mustille listoille joutumisen. Pete Seeger suljettiin pois televisiosta aina vuoteen 1967 saakka, jolloin Smothers Brothers pyysi hänet erääseen ohjelmaansa ja onnistuikin saamaan sensuurin murrettua, joskin väkinäisesti. Amerikan ensimmäinen suuri lauluiike päättyi hajaannukseen ja eristäytymiseen.

[1] Suom. Liisa Ryömä

Marxin ja coca colan lapset

Yhdysvaltain 60-lukua leimasi aluksi kansalaisoikeustaistelu ja sitten Vietnamin sodan vastainen liike. Kulttuurin muutokset olivat syvempiä kuin missään oli tapahtunut sitten vanhan yhteiskunnan häviön ensimmäisen maailmansodan yhteydessä. Sekä porvarillisen kulttuurin ja elämäntavan että työväen kulttuurin rinnalle nousi uusi näkemys maailmasta, jossa oli aineksia kummastakin, mutta joka ei hyväksynyt sen paremmin porvariston kuin työväenluokankaan arvojärjestelmää sellaisenaan. Amerikan kommunistinen puolue niin kuin muidenkaan maiden työväenliike ei ollut valmistautunut tämän yhteiskunnalliskulttuurisen aallon varalta, ja myös työväenluokan vuosikymmenien mittaan kehittämä musiikkikulttuuri jäi uuden ilmaisun jalkoihin. Yhteisiä päämääriä oli silti runsaasti, ja vasemmiston vanhat lauluntekijät työskentelivätkin pitkään rinnan uuden aallon kasvattien kanssa.

Mustien kansalaisoikeusliikkeen lauluilla oli yhtä pitkä perinteensä kuin mustia oli Amerikan mantereella ollut. Ku-

ten neekeriorjuuden aikana, mustien taistelulaulut syntyivät nytkin uskonnollisesta musiikista. Väkivallatonta vastarintaa johtivat ennen kaikkea neekerikirkot sekä Du Boisin perustama mustien vanhin kansallinen järjestö NAACP. Taistelukeinoiksi tulivat mielenosoitukset, istumalakot (sit-in) ja boikotit. Käänteentekeviä tapahtumia olivat mm. Montgomeryn bussiboikotti Alabamassa vuonna 1955 ja Little Rockin koulukriisi Arkansissa 1957. Laulu liittyi mielenosoituksiin ja marsseihin olennaisella tavalla. Perinteisiin spirituaaleihin tehtiin tekstimuutoksia, ja niistä tuli niin mustien kuin valkoistenkin työläisten yhteisiä taistelulauluja.

Laulua We shall not be moved lauloivat 1930-luvun alussa sekä Länsi-Virginian kaivostyöläiset että etelävaltioiden maanviljelijät, jotka valitsivat sen liittolaulukseenkin. Laulu perustui vanhaan gospel-hymniin I shall not be moved, jonka sisältönä olivat profeetta Jeremiaan säkeet Vanhasta testamentista: "Siunattu on se mies, joka turvaa Herraan. Hän on kuin veden partaalle istutettu puu, joka ojentaa juurensa puron puoleen." Gospel-hymniä laulettiin 1930-luvun alussa kaikkialla maassa sovellettuna paikallisiin olosuhteisiin. Vuokratilallisten liiton versio kuului seuraavasti:

Lenin on johtajamme,
meitä ei saada murtumaan.
Kuten puu joka on istutettu veden ääreen,
meitä ei saada murtumaan.

Etelässä, jossa neekerilapset oppivat laulamaan kirkollisia hymnejä samaan aikaan kuin puhumaan, tällainen uskonnollisten säkeiden muuntelu maallisiksi oli aivan luontevaa, sillä neekereiden uskonnollisen ja maallisen musiikin välinen raja-aita oli matala. Charlestonin elintarvike- ja tupakkatyöläisten lakon aikana vuonna 1945 mustat työntekijät lauloivat hymniä I'll overcome some day. Zilphia Horton kuuli sen Tennesseessä sijaitsevassa kansanopistossaan pari vuotta myöhemmin ja toi New Yorkiin, jossa Pete Seeger, Frank Hamilton ja Guy Carawan uusivat sekä sanat että melodian. Näin muuntuneena We shall overcome -laulusta tuli kansalaisoikeusliikkeen ja lähes kaikkien muidenkin 1960-luvun demokraattisten joukkoliikkeiden tunnuslaulu. Suomeen sen toi Sadankomitea ensimmäisten Vietnam-mielenosoitusten aikoihin. Myös Länsi-Saksan pääsiäismarsseilla siitä tuli suosittu, ja melodia tuli siten kiertäneeksi maapallon ympäri. Sen arvellaan nimittäin alun perin olleen 1600-luvun sisilialainen kalastajalaulu, joka aluksi kulkeutui Saksaan protestanttien hymniksi. Neekerit saivat melodian, kuten monia muitakin uskonnollisia hymnejään, USA:n valkoiselta kirkolta; neekerimelodiana laulun julkaisi vuosisadan alussa C. Albert Tindley.

Helmikuussa 1962 alkoi 300 kappaleen painoksena ilmestyä uusi yhteiskunnallisia lauluja tukeva aikakauslehti Broadside. Yksi uusista lauluista oli äärioikeistolaisesta John Birch -seurasta kertova Talking John Birch Blues, tekijänään muuan Bob Dylan. Lokakuun numerossa Dylanista oli jo tehty kansikuvapoika ja Gil Turner selvitteli laajassa artikkelissaan hänen laulujaan. Columbia-äänilevy-yhtiö julkaisi Dylanin ensimmäisen lp-levyn. Kulkurilaulajasta tehtiin Amerikan "uusi valkoinen toivo".

Dylan oli syntynyt vuonna 1941 Duluthissa, Minnesotassa juutalaisen Abraham Zimmermannin perheeseen. Hänen oikea nimensä oli Robert (Bob); taiteilijanimen Dylan hän valitsi ihailemansa walesilaisen runoilijan Dylan Thomasin mukaan. Vaellettuaan pitkin muutamia USA:n osavaltioita ja yritettyään opiskella Minnesotan yliopistossa hän tuli Greenwich Villageen, aluksi tapaamaan ihannettaan Woody Guthrieta, sitten jäädäkseen. 1930-luvun kuuluisa jazzin suosija ja miljonääri John Hammond teki hänen kanssaan levytyssopimuksen, ja jokseenkin kirjava lp-levy Bob Dylan äänitettiin vuonna 1961. Dylanilla oli myös konsertti Carnegie Hallissa, johon saapui 53 kuulijaa.

Kuuluisuus alkoi laulusta Blowin' in the wind, joka trion Peter, Paul ja Mary levyttämänä saavutti miljoonamenestyksen ja josta tuli kansalaisoikeusliikkeen taistelulaulu. Kappaleen levytti sittemmin ainakin 60 eri laulajaa, heidän joukossaan Marlene Dietrich, joka teki tunnetuksi myös Pete Seegerin sävellyksen Minne ovat kukat kadonneet. Vuosina 1962—63 Dylanista tuli USA:n kapinoivan sukupolven suurin musiikillinen vaikuttaja. Hän paljasti amerikkalaisen yhteiskunnan väkivaltakoneiston, sen myytit ja sisäisen onttouden, hyökkäsi valheellista oikeuslaitosta vastaan, osoitti köyhyyden ja koulujen aivopesun ja nälvi kansakuntaa, joka koko historiansa ajan oli käynyt sotia Jumalan nimessä. Dylan kutsui ajatustensa todistajaksi nuorison:

Tulkaa, äidit ja isät ympäri maata,
älkää arvostelko mitä ette ymmärrä,

poikanne ja tyttärenne ovat poissa käskyvallastanne,
vanhat tienne vanhentuvat nopeasti.
Poistukaa uudelleen
ellette voi ojentaa kättänne,
sillä ajat ovat muuttumassa.[1]

Dylanin asenteelle tunnusomaista oli säälintunne, myötäkärsiminen. Yksitoikkoisella, puhelevalla äänellään hän lauloi vain yhden ainoan soinnun säestämää Balladia Hollis Brownista. Se oli tarina kaupungin laidalla hajoavassa mökissä asuvasta hiilityöläisestä vaimoineen ja viisine lapsineen. Rotat söivät jauhot, vesi kuivui kaivosta ja pihanurmi muuttui mustaksi, lapset olivat nälkäisiä. Brown kulutti päivänsä etsimällä työtä ja rukoilemalla Jumalalta ystävää. Viimeisellä dollarillaan hän osti panokset revolveriin:

Seitsemän ihmistä makaa kuolleena
eräällä Etelä-Dakotan farmilla.
Jossakin kaukana
syntyy seitsemän uutta ihmistä.

Neekerijohtaja Medgar Eversin murhan jälkeen kirjoittamassaan laulussa "Vain nappula heidän pelissään" Dylan analysoi poliittista murhaa. Syyllistä hän ei pitänyt ensi kädessä murhaajana vaan epäinhimillisen järjestelmän uhrina. "Hattie Carrollin yksinäisessä kuolemassa" hän kuvaa, kuinka 24-vuotias rikkaan tupakkafarmarin poika William Zanzinger tappaa heittämällään kävelykepillä 51-vuotiaan keittiöapulaisen Hattie Carrollin, kymmenen lapsen äidin. Kaikki ovat tasa-arvoisia lain edessä: murhaaja saa kuuden kuukauden tuomion.

Woody Guthrie oli käyttänyt eräässä varhaisessa sodanvastaisessa laulussaan sadetta tilanteen tarkentajana. Dylan laajensi sateen symboliksi yhteiskunnan moraalisesta tuhosta, tuhosta jonka sisäinen väkivalta aiheuttaa:

Näin vastasyntyneen lapsen
villien sutten keskellä,
näin timanteilla katetun valtatien
jolla ei kulkenut kukaan.
Näin mustan oksan
josta tippui verta,

[1] laulusta The times they are a-changing, suom. Erkki Salmenhaara

näin huoneen täynnä miehiä
joiden vasarat valuivat verta,
näin valkoiset tikapuut
aivan veden peitossa,
näin kymmenentuhatta puhujaa
joiden kielet olivat katkenneet,
näin kiväärejä ja teräviä miekkoja
nuorten lasten käsissä,
ja raskas raskas raskas raskas sade
tekee tuloaan.[1]

Dylanin pasifismi oli kristillistä pasifismia aivan kuin kulkuri-Dylan oli viisi leipää ja kaksi kalaa kansalle jakavan uustestamentillisen kulkurin maallistuma. Vuosia ennen Pursiaisen Uusinta testamenttia hän käsitti varhaiskristillisyyden pasifistisen ja proletaarisen perusluonteen vastakohtana kirkolle instituutiona ja ruoski kirkon ja sen Jumalan tekopyhyyttä laulussaan Jumala puolellamme. Saksalaiset olivat polttaneet uuneissaan kuusi miljoonaa juutalaista mutta Natoon liityttyään heilläkin oli nyt Jumala puolellaan. Dylan kehotti miettimään, eikö Juudas Iskariotillakin ollut Jumala puolellaan, kun hän myi Jeesuksen. Viittaukset Jeesukseen ja Juudakseen esiintyvät myös Dylanin kuuluisimmassa sodanvastaisessa laulussa, Masters of war, joka pohjautui vanhaan valkoisten kansanlauluun Nottamun town.

Te sodan herrat
te jotka rakennatte tykit
te jotka rakennatte kuoleman lentokoneet
te jotka rakennatte suuret pommit
te jotka kätkeydytte kivimuurien taakse
te jotka kätkeydytte kirjoituspöytien taakse,
haluan teidän tietävän
että näen naamionne lävitse.

Kysyn teiltä yhden kysymyksen:
onko rahanne se tavara
jolla ostatte anteeksiannon.
Te huomaatte kuolinkellojenne soidessa
ettei raha jonka teitte
voi ostaa takaisin sieluanne.

[1] laulusta A hard rain's a-gonna fall, suom. Jukka Rislakki

Ja minä toivon että te kuolette
ja että kuolemanne tulee pian.
Minä seuraan teidän arkkuanne
kalpeana iltapäivänä
ja katson kun teidät lasketaan
kuolinvuoteellenne
ja minä seison teidän hautanne yllä
kunnes olen varma että te olette kuolleet.

Vuosi 1963 oli uuden vasemmiston, kansalaisoikeusliikkeen, pasifismin ja uudestisyntyneen kansanlaulun huippuaikaa. Elokuun 28:ntena se huipentui marssiin Washingtoniin, ja melkein miljoona amerikkalaista sai seurata Bob Dylania laulamassa Medgar Eversin murhasta, Joan Baezia, Odettaa, Marian Anderssonia ja Peter, Paul & Marya. Kaikki nämä sosiaaliset pyrkimykset tulivat esille myös saman vuoden Newportin folk-festivaaleilla Rhode Islandissa. Kuuntelijoita oli 37 000, ja järjestäjät saivat yllätykseksen todeta netonneensa 70 000 dollaria. Broadside-lehti esitteli koko kaartinsa, vanhan ja uuden. Sam Hinton lauloi People's Songs -yhtymän aikaisen suosikkikappaleen Talking Atomic Blues, ja vanha veteraani Jim Garland esitti Balladinsa Harry Simmsistä. Pete Seeger ja Freedom Singers esittelivät musiikillisesti etelän mustien taistelua. Phil Ochsista tuli tähti yhdellä kappaleellaan Talking Birmingham Jam, ja Tom Paxton teki vaikutuksen yleisöön sodanvastaisella laulullaan Vapaaehtoinen. Bob Dylan lauloi duettona Joan Baezin kanssa laulunsa Jumala puolellamme. Festivaali päättyi esiintyjien tarttuessa toistensa käsiin ja laulaessa yhdessä kappaleet Blowin' in the wind ja We shall overcome.

Montako vuotta vuori kestää
ennen kuin se huuhtoutuu mereen?
Montako vuotta jotkut ihmiset saavat elää
ennen kuin heille annetaan vapaus?
Montako kertaa ihminen voi kääntää päänsä
ja olla olevinaan näkemättä?
Vastaus, ystäväni, on puhaltava tuuli,
vastaus on puhaltava tuuli.[1]

Oikeisto nimitti folk-tähti Dylania "kommunistien katalimmaksi juoneksi Yhdysvalloissa". Elokuussa 1963 Los Angelesin poliisi- ja palokuntayhdistys laati julkilausuman, jossa vaadittiin perustettavaksi toimikunta tutkimaan folkliikkeessä esiintyvää epäamerikkalaista toimintaa. Sitä seurasivat monet muut julkilausumat. Äärioikeistolainen John Birch -seura puhui kommunistisesta laulupropagandasta. Folk-liike yritettiin myös lyödä sen omin asein. Tri Fred Schwarz, Kristillisen antikommunistisen ristiretken johtaja hankki käsiinsä Janet Greene -nimisen kansanlaulajan esittämään kommunisminvastaisia balladeja. Hänet esiteltiin "uutena ja tehokkaana aseena kommunismia vastaan selkeine viesteineen, rikkaine äänineen, ihmeellisine musiikkeineen, ihanteena nuorille ihmisille". Päinvastoin kuin Joan Baez, Judy Collins tai Buffy Sainte-Marie miss Greene oli lyhyttukkainen ja säädyllisesti puettu. Hänen lauluaarteistoonsa kuului sellaisia tekeleitä kuin Fasistiuhka tai Varo kommunistin valheita mutta myös vanhoja trotskilaislauluja, jotka tri Schwarz oli saanut "eräältä antikommunistiselta ylioppilaalta Indianassa".

Punaisten vainoajista kuuluisimmaksi tuli pastori David A. Noebel Tulsasta, Oklahomasta, kahdella kirjallaan: Kommunismi, hypnotismi ja Beatlesit (1965) ja Rytmiä, mellakoita ja vallankumousta (1966). Pastori Noebelin mielestä Beatles-yhtye oli kommunistien kyberneettinen salajuoni Amerikan lasten ja lopuksi koko kansakunnan tuhoamiseksi.

Kommunistisella puolueella ei kuitenkaan ollut juuri mitään tekemistä 60-luvun folk-renessanssin kanssa. Dylan sen paremmin kuin monet muutkaan uudet folk-tähdet eivät kuuluneet mihinkään järjestöön, ja heidän ideologiansa osoittautui ajan mittaan särkyväksi kuplaksi. Kellot soivat ensimmäiseksi Dylanin kohdalla. Vuoden 1964 Newportin folk-festivaalille kokoontunut ihailijajoukko koki muuttuneen Dylanin, ja festivaalin jälkeen, marraskuussa, Irwin Silber julkaisi Sing Out -lehdessä avoimen kirjeen Dylanille, jossa hän syytti laulajaa sosiaalisen mielenkiinnon puutteesta ja maineen mukanaan tuomien etujen nautiskelusta. Vuoden 1965 festivaaleilla entinen ihailijajoukko vihelsi Dylanin lavalta hänen esittäessään uusia surrealistisia tekstejä sähkökitaran säestyksellä. Moses Aschin itkiessä lavan takana laulaja palasi vielä kerran yleisön eteen ja lauloi vanhaan tyyliinsä "raapaise vielä yksi tulitikku ja aloita uudelleen alusta, kaikki on nyt ohitse".

Väkivaltaa vastustavan kansalaisoikeusliikkeen muututtua

[1] laulusta Blowin' in the wind, suom. Erkki Salmenhaara

vuoden 1966 tienoilla mustan vallan liikkeeksi, folk-laulajien kantajoukko, Pete Seeger, Joan Baez, Phil Ochs, Tom Paxton, jatkoi taistelua Vietnamin sotaa vastaan. Tom Paxton (s. 1937 Chicagossa) aloitti uransa 1964 lauluilla työttömyydestä ja työläisten sorrosta. Suomessa hänet tunnetaan parhaiten esikoislevynsä kappaleesta Mitä sinä koulussa tänään opit, pieni poikani. Samaan levyyn sisältyi myös Paxtonin tunnetuin kappale Hazardin suuri sheriffi, tarina kaivoskaupungin ylimmästä lainvartijasta:

Hazardin suuri sheriffi on lujasti työskentelevä mies,
olla hyvä sheriffi on hänen ainoa halunsa.
Hän kaivelee taskujamme ja ottaa mitä voi,
sillä hän Hazardin suuri sheriffi.

Kun ammattiliiton miehet lakkoilevat
ja vaikeudet alkavat,
suuren sheriffin sana on kaivoksenomistajan pantti,
sillä hän on kaivoksenomistaja, hänkin,
tiedät kai millä puolen hän on.
Hän on Hazardin rikas suuri sheriffi.

Paxtonin, entisen teatteriopiskelijan lauluja on kuvattu psykoanalyyttisiksi tarkasteluiksi, joiden kohteeksi joutui yhtä hyvin Jeesus musikaalitähtenä kuin Lyndon Johnson ja Spiro Agnew.

Sain kirjeen LBJ:ltä
ja siinä sanottiin:
Tämä on onnen päivänne
sillä on aika panna khakihousut ylle.
Vaikka näyttääkin kummalliselta,
emme ole löytäneet Teille työtä täällä
ja siksi lähetämme Teidät Vietnamiin.

Ja Lyndon Johnson kertoi kansakunnalle:
Älkää pelätkö eskalaatiota,
haluan olla kaikille mieliksi.
Eihän se ole oikeastaan sotaa
mutta lähetämme 50 000 lisää
pelastamaan Vietnamin vietnamilaisilta.

Laulussaan Kardinaali (vuodelta 1967) Paxton jatkoi Dylanin aloittamaa kritiikkiä kirkon suhteesta Vietnamin sotaan:

Te olette Kristuksen sotilaita
joiden on tehtävä Kristuksen oma työ.
Jos Herramme vielä eläisi täällä
tiedän että hän olisi kanssanne.

Sillä Jeesus ei ollut mikään mamselli
vaan väkevä ja peloton mies.
Hän johtaisi teitä läpi viidakon
M-16-kiväärinsä kädessään.

Silloin puhui eräs sotilas:
Entä mitä minä teen?
Haluaisin taistella tämän kristityn sodan
mutta, voi, olen juutalainen.

Viet Cong ampui helikopterin alas
ja kardinaali kuoli miehineen.
Mutta kolmantena päivänä, äkisti,
kardinaali nousi haudastaan.

Ja kun hän kuuli että paavi oli tullut hulluksi[1]
kardinaali heristi nyrkkiään:
Älkää uskoko paavia, kardinaali huusi,
paavista on tullut kommunisti!

Älkää uskoko paavia, kardinaali huusi,
tämä on pyhä sota.
Olette tappaneet koko joukon vietnamilaisia,
Kristuksen tähden, tappakaa muutamia lisää.
Kristuksen nimissä, tappakaa muutamia lisää.

Teksasilainen Phil Ochs (s. 1940) aloitti uransa samana vuonna kuin Paxton, 1964. Ensimmäisellä lp-levyllään hän käsitteli Vietnamia, Tresher-atomisukellusveneen uppoamista, Kuuban kriisiä, automaatiota — tarinaa miehistä joiden tilalle tuotiin kone. There but for fortune -laulun tekijänä folk-piireissä tunnetuksi tullut Ochs "ajatteli kuin sanoma-

---

[1] Paavin tuomittua Vietnamin sodan

lehtimies, kirjoitti kuin sanomalehtimies, riimitti siihen mitä tuli mieleen, puki sen musiikkiin ja lauloi sen".[1] Jim Dean of Indiana -laulussa hän laski kukkasia 50-luvun kuuluisan filmi-kapinallisen haudalle ja Pleasures of the harbor -laulussa hän ryösti sädekehää Vietnamin sotaa kannattavalta western-filmien tekijältä John Waynelta.

Ochsin Vietnam-säkeet olivat iloittelevan pilkkaavia:

Saappaamme kaipaavat kiilloitusta, pojat,
saappaamme kaipaavat kiilloitusta.
Mutta coca colamme on hienoa, pojat,
coca cola on hienoa.
Meidän on katsottava kansalaistemme etua
niin että lähetämme sinne pataljoonan miehiä
joka vihollista kohden,
koska olemme maailman poliiseja, pojat,
maailman poliiseja.[2]

Mielipiteen muokkaajina sekä Paxtonin että Ochsin kirjallisesti hienot tekstit jäivät kahden laulun varjoon, jotka sattuma nosti pinnalle ja heitti menestysiskelminä läpi koko läntisen maailman, tosin unohdettaviksi saman tien. Englantilaisen satumaailman ja luonnonilmiöiden trubaduuri Donovan levytti vuonna 1966 Buffy Sainte-Marien, nuoren cree-intiaanitytön 1963 tekemän yleisinhimillisen ja sodanvastaisen laulun The Universal Soldier.[3] Vuotta aikaisemmin oli amerikkalainen Barry McGuire tehnyt levyn Tuhon aatto, 16-vuotiaan Phil Sloanin ja hänen ystävänsä Steve Barryn hiukan arkipäiväisen jäljitelmän Dylanin kuuluisasta laulusta A hard rain's a-gonna fall. Ideologisesti Tuhon aatto oli hämärä — siinä verrattiin punaisessa Kiinassa vallitsevaa vihaa Selmassa, Alabamassa vallitsevaan rotusortoon — mutta levyn taitavasti toteutettu maailmanlopun tunnelma sai miljoonat pop-musiikkia harrastavat nuoret ensi kerran huomaamaan, että Yhdysvalloissa oli jotain mätää.

Hyvin suuri merkitys oli myös sillä, että eräät popmusiikin auktoriteetit yhtyivät Vietnamin sodan vastaiseen rintamaan. Merkittävin näistä oli Tuli Kupferberg, latinanopettaja ja runoilija, joka oli perustamassa undergroundin ensimmäistä

[1] Lillian Roxon's Rock Encyclopedia
[2] laulusta Cops of the world
[3] suomeksi nimellä Palkkasoturi

suurta ja myös suurta pahennusta herättänyttä The Fugs-yhtyettä. Kupferbergin persoonassa yhdistyivät kaikki undergroundin tunnusmerkit, ja hän oli yksi niistä silloista, jotka johtivat Jack Kerouacin ja Allen Ginsbergin beatnick-sukupolvesta hippie-liikkeen seksuaaliseen ja tajunnalliseen vallankumoukseen. Rakkautta ja tuhkaa -laulun pohjana oli kokemus tappavasta Hirošiman pommista. Tapa rauhan hyväksi (1965) ironisoi amerikkalaisten toimintaa Vietnamissa mainitsematta silti sanallakaan kumpaakaan maata. Ehkä tyypillisimmillään Kupferbergin sodanvastainen runous tulee esiin hänen erääseen satiiriseen rock-kabareehen vuonna 1967 tekemässään laulussa Napalm Sue, jossa pasifismia kehitellään estottoman seksualismin henkisenä sisarena:

Häntä sanotaan Napalm Sueksi,
hän viettää kuumaa ja paheellista elämää
ja kaikki Saigonin pojat
tykkäävät näyttää lyhyttä asettaan hänelle.

Eräänä päivänä sänkyyn tuli kirje
jossa sanottiin että jenkit
olivat tappaneet hänen rakkaan äitinsä.
Niinpä hän uneksi suunnitelman
jolla saisi miehen kiikkiin.
Oi tuota Napalm Suea.

Hän murtautui sotilasvarastoon
ja nappasi vähän napalmia,
ja kun sotilas Joe tuli kylään
he kummatkin lensivät liekkeinä ilmaan,
Joe ja Sue-parat.

Tämän tarinan opetus on seuraava.
Maista hilloa ennen kuin nuolet sen,
ja toiseksi sinun on opittava
että on parempi rakastaa kuin palaa.
Jees, on parempi, on parempi
rakastaa kuin palaa.

Edistyksellisessä popmusiikissa koko 60-luvun loppupuoliskon vallinnut kritiikki amerikkalaista yhteiskuntaa kohtaan vaimeni sitä mukaa kuin sen johtajat saivat jalansijan

halveksimassaan rahan maailmassa. Tyypillisenä tämä ilmeni Frank Zappassa, surullisen kanin näköisessä avantgardesäveltäjässä, jonka alkutuotanto usein vivahti vasemmistolaiselta ja yhteiskuntakriittiseltä. Laulussa Concentration moon hän maalasi kuvan Amerikasta keskitysleirissä, jonka yllä paistaa kalpea kuu. Jarkko Laine on esipuheessaan antologiaan Underground kertonut tapauksen, joka on tyypillinen Zappan myöhemmälle asennoitumiselle politiikkaan. Zappa vieraili vuonna 1969 Lontoossa ja puhui taistelunhaluisille vasemmisto-opiskelijoille sanoen, ettei heidän vallankumouksensa ole muuta kuin sen vuoden kukkaisvaltaa. "Mutta olette sanonut kerran aikaisemmin", eräs opiskelija vaahtosi, "että on tehtävä jotain ennen kuin Amerikka paskantaa koko maailman päälle!" Zappa vastasi: "Mitä te odotatte minun tekevän? Istuvan täällä sormi sen perselävessä?"

Vietnamin sodan vastainen liikehdintä jatkui lauluissa kuten ennenkin sen jälkeen kun underground alkoi epätoivon muoti-ilmiönä vaimentua. Vuonna 1969 USA:ssa oli 70 000 sotilaskarkuria. Fred Gardner keksi idean sotilaiden kahviklubeista; ne olivat suurten harjoitusleirien läheisyyteen perustettuja paikkoja, joissa hinnat olivat halpoja ja joissa kansalaisoikeusliikkeen ja ammattiliittojen aktiivit sekä mustat pantterit kävivät keskustelemassa sotilaiden kanssa Vietnamin sodan tarkoituksesta. Kahviloissa — joihin Ku Klux Klan heitti pommeja ja joita viranomaiset boikotoivat kieltämällä anniskeluluvat — oli myös musiikkiohjelmaa. Gardnerin ohella liikkeen musiikkiohjelmistoa kehitti Barbara Dane, vuonna 1927 syntynyt ammattilaulaja, joka ensimmäisenä amerikkalaisena taiteilijana vieraili vallankumouksen jälkeisessä Kuubassa. Barbara Dane ja Irwin Silber julkaisivat 1969 myös laajan Vietnam-laulukirjan, jonka he vuoden 1972 poliittisen laulun festivaaleilla Berliinissä saattoivat ojentaa vieraana olleelle vietnamilaiselle lauluryhmälle.

1960-luvun alussa poliittinen liikehdintä ulottui myös jazziin. Maltillisen kansalaisoikeusliikehdinnän vuosina nuoret jazzmuusikot hakivat mustaa tietoisuuttaan kolmannesta maailmasta: Afrikasta, Aasiasta ja muhamettilaisuudesta. Kulttuuri-itsenäisyys vaati afrikkalaisia tai arabialaisia vaatteita ja se heijastui myös kappaleiden nimissä, joihin ilmestyi sellaisia Afrikkaan viittaavia käsitteitä kuin Ritual, Dakar, Tanganyika strut, Message from Kenya, African Waltz, Dahomey dance, Bantu, Katanga, Bronze dance, Uhuru. Tunnuslauseella "Black is beautiful", musta on kaunista, alettiin opiskella mustia aineita, Black studies. Soittimien käytössä käännyttiin afrikkalaiseen ajatteluun: Cecil Taylor soitti pianoa kuin lyömäsoitinta ja Ornette Coleman viulua kuten afrikkalaista musiikkikaarta. Mutta jazzmuusikoiden Afrikka oli satujen ja unelmien Afrikka. Vain hyvin harvat jazzmuusikot esittivät selviä marxilaisia analyysejä musiikistaan ja yhteiskunnasta.

Näitä muusikoita kuitenkin oli. Vuonna 1962 Helsingin festivaalilla esiintynyt saksofonisti Archie Shepp kirjoitti vuonna 1966 Down Beatissa:

"Jazz kuuluu Amerikan yhteiskunnallisesti ja esteettisesti tärkeimpiin luomuksiin. Ja monet käsittävät sen jopa sinä mitä se on: Amerikalle oleellisena kulttuurimuotona — se on sotaa vastaan, Vietnamin sotaa vastaan, se on Kuuban puolesta, se on kaikkien kansojen vapautumisen puolesta. Se on jazzin olemus. Eikä tätä olemusta tarvitse kaivaa kaukaa. Miksi? Koska jazz itse on musiikkia, joka on syntynyt sorrosta, kansani orjuuttamisesta."

Vuotta aikaisemmin oli mustan musiikkikirjailijan ja modernin jazzin yhteiskunnallisen teorian kehittäjän LeRoi Jonesin Harlemiin perustamassa Mustan taiteen teatterissa esitetty Sheppin kirjoittama näytelmä, Kommunisti.

Free jazz, vapaa jazz -käsitteen luoja Ornette Coleman kirjoitti Down Beatiin vuonna 1967 artikkelin, jossa hän kysyi, mikä voi olla muusikon päämäärä sellaisessa yhteiskunnassa, joka pakottaa hänet puolinälkiintyneeksi vapaaksi taiteilijaksi. Mikä on sellaisen taiteilijan asema, joka ei tajua, että musiikkimarkkinat ovat markkinat siinä missä mikä tahansa muukin voittoa tuottava teollisuus? Coleman määritteli tarkasti suhteen tuotantovälineiden omistajan ja tuotantoon osallistuvan työntekijän välillä, toisin sanoen hän määritteli riiston. Avantgardemuusikot ovat siten ensimmäisiä jazzmuusikoita, jotka tietoisesti sanoutuivat irti porvarillisesta yhteiskunnasta. Toiset tekivät sen marxilaisella tavalla, toiset vähemmän marxilaisella.

Free jazz-muusikoiden järjestäytyminen tapahtui samoina vuosina kuin mustissa ghetoissa ilmenivät ensimmäiset rajut levottomuudet. New Yorkin Jazzsäveltäjien kilta perustettiin 1964, ja siihen kuuluivat Archie Sheppin lisäksi mm. Sun Ra, Cecil Taylor, John Tchicai sekä Paul ja Carla Bley. Chicagon AACM:ään liittyi 1965 noin 30 mustaa muusikkoa. Sen esteettiset periaatteet ilmenivät parhaiten Suomessakin vie-

railleen Art Ensemble of Chicago -yhtyeen teatterillisessa esiintymistyylissä.

Missä määrin uuden jazzin ilmaisutyyli ja vasemmistolainen herääminen ovat keskenään yhteydessä, on selvittämätön kysymys. Vasemmistolaistuminen on ilmennyt etupäässä protestina, haluna päästä eroon valkoisesta yhteiskunnasta ja sen taiteellisista normeista. Vaikeutena on ilmeisesti ollut löytää päämäärä, joka olisi muutakin kuin vastalausetta. Tähän mennessä ainoa uuden jazzin tuote, jonka suhde työväenluokan taisteluun voidaan selvästi määrittää, on Charlie Hadenin johtaman Liberation music orchestran[1] levytys vuodelta 1969. Se alkaa Eislerin sävellyksellä Yhteisrintama ja päättyy hymniin We shall overcome. Väliin sijoittuvat Carla Bleyn ja Ornette Colemanin jazzsävellysten lisäksi Carlos Pueblan Hasta siempre ja kolme Espanjan sisällissodan tunnetuimpiin kuuluvaa laulua.

Uuden kansanlaulun liike

Rinnan kansanmusiikin uuden nousun kanssa Yhdysvalloissa 1960-luvun alkuvuosina syntyi latinalaisessa Amerikassa ns. uuden kansanlaulun liike, joka sekin oli lähtökohdiltaan vasemmistolainen. Toisin kuin Yhdysvalloissa, latinalaisen Amerikan laulajat olivat osana koskaan katkeamattomassa kansanperinteen ketjussa. Etelä-Amerikan nuoriso ei kapinoinut samalla tavoin kuin USA:n yhteiskunnalliseen ja henkiseen rikkinäisyyteen syntynyt opiskelijanuoriso. Sen ei tarvinnut tehdä seksuaalivallankumousta eikä sillä myöskään ollut painolastinaan maapallon toisella puolen epäinhimillistä sotaa käyvää hävityskoneistoa. Latinalaisen Amerikan uuden kansanlaulun liike oli lähtökohdiltaan sosiaalinen liike, jota leimasi ylpeys rikkaan kansanmusiikkiperinteen jälleenlöytämisestä. Musiikkia ei myöskään tarvinnut ryhtyä politisoimaan, sillä Etelä-Amerikan kansanlaululle, neljän vuosisadan sorrosta syntyneelle laululle, oli aina ollut ominaista sosiaalinen sisältö. Mutta vain harvoin proletaarisuus ilmeni kansanmusiikissa suorana syytöksenä tai analyysinä. Latinalaisen Amerikan traditioon kuuluu useimmissa maissa poliittisen

[1] Vapautusmusiikkiorkesteri

laulun runollisuus, asioiden symbolinen ja verhottu ilmaiseminen. Osaltaan tämän perinteen synnytti kansanmiehen mentaliteetti — eron eurooppalaisen ihmisen puheilmaisuun saattaa havaita lyhyelläkin vierailulla — mutta tähän ilmaisutapaan pakotti myös se, että monissa maissa työväen näkemyksiä ja kolonialismin vastaisia ajatuksia ei voinut lausua ääneen.

Vallankumouslaulut eivät sinänsä olleet mitään uutta latinalaisessa Amerikassa, vaikka vain harva tapahtuma maanosassa ansaitseekin vallankumouksen nimen marxilaisessa merkityksessä. Meksikon vallankumous vuosina 1911—1917 alkoi porvarillis-demokraattisena uudistusliikkeenä, mutta sen kehitys pysähtyi laaditusta radikaalista perustuslaista huolimatta. Meksikon vallankumous elää silti lauluissa, jotka tänä päivänä saattavat kuulua aivan tavallisen Ciudad de Mexicon mariachi -orkesterin ohjelmistoon. Vallankumousaiheet esiintyvät ennen kaikkea ns. corridoissa. Corrido on kertovan kansanlaulun tyyppi, joka polveutuu vanhan Espanjan romansseista. Kitaralla itseään säestävä corrido-laulaja saattaa kertoa vallankumouksen sankareista, Pancho Villasta ja Emiliano Zapatasta, mutta myös ensimmäisen rautatien rakentajista tai sähkövoiman tulosta. Hyvin usein corridot, samoin kuin Brittein saarten balladit, käsittelivät epätavallisia tapahtumia ja kielteisiä kansansankareita.

Corridoihin ja Meksikon tavattoman moninaiseen kansanmusiikkiin perustuu myös maan nykyinen poliittinen laulu. Judith Reyes, vuoden 1968 ylioppilaskapinoinnin laulaja, kertoo corridoissaan ja huapangoissaan Meksikon yliopiston sotilasmiehityksestä ja Tlatelolcon, Kolmen kulttuurin torin murhenäytelmästä. Vuoden 1968 ylioppilaslevottomuuksista sai alkunsa myös marxilais-leninisesti sitoutunut laulu- ja teatteriryhmä Los Nakos, joka on esiintynyt sekä USA:ssa että Berliinin X festivaalilla.

Ainoa loppuun saakka viety vallankumous latinalaisessa Amerikassa on tähän saakka ollut Kuuban vallankumous, joka alkoi heinäkuun 26. päivänä 1953 Fidel Castron hyökätessä 125 toverinsa kanssa Moncadan kasarmeille Santiago de Cubassa ja lähti lopullisesti käyntiin joulukuussa 1956 Granma-veneen laskiessa Orienten maakunnan rannikolle 82 vallankumouksellista, joista vain 12 jäi eloon. Vallankumouksen ensi vaihe päättyi vuoden 1959 alussa Camilo Cienfuegosin ja Castron marssiessa Havannaan; vallankumouksellinen taistelu jatkui kuitenkin vuosikausia sisällissotana ja

sisäisenä kehityksenä kansan vallankumouksesta sosialistiseksi vallankumoukseksi.

Sissisodan aikana ja vallankumouksen alkuvuosina suosituinta poliittista musiikkia olivat marssit, joiden nimissäkin heijastuvat ajan tapahtumat sekä usko taistelun voittoisaan päätökseen. Agustin Diaz Cartayan Heinäkuun 26. päivän marssi on tunnusomainen vallankumouksen varhaisvaiheelle:

Rauhan ja hyvinvoinnin nimeen
me taistelemme vapauden puolesta.
Me olemme sotilaat
jotka vapauttavat isänmaan,
puhdistavat sen tulella
joka hävittää helvetilliset vitsaukset:
vastenmieliset hallitsijat
ja kyltymättömät tyrannit,
jotka ovat hukuttaneet Kuuban kurjuuteen.[1]

Caridad Moreiran vallankumouksen 10-vuotispäiväksi kirjoittama ja säveltämä Eläköön sosialismi on ajatussisällöltään täysin toisenlainen, ja Kuuban vallankumous on siinä tajuttu vain osaksi latinalaisen Amerikan taistelua vapaudestaan:

Eläköön jo vuosipäivä kymmenes,
ja marxismin aate ainiaan!
Niin myöskin Amerikka nouseva
joka kamppailee vapaudestaan.
Lenin, Marti, Fidel Castro
tietä näyttävät kohti voittoa
jonka työväenluokka taistelullaan
saa pääoman sortovallasta.[2]

Kuuban alkaessa vaikeissa oloissa, taloudellisen saarron kiristämänä rakentaa sosialismia etualalle tulivat kansanmusiikkipohjaiset laulut, joissa selvitettiin vallankumouksen tavoitteita ja otettiin kantaa maailmanpoliittisiin tapahtumiin. Kuubassa, toisin kuin Euroopan maissa, kansanmusiikki kuuluu yhä osana talonpojan jokapäiväiseen elämään ja uusia säkeitä improvisoidaan herkästi vähäisestäkin tapahtumasta. Conga, afrokuubalainen karnevaalitanssi, oli jo 1920-luvulla omaksuttu puolueitten propagandavälineeksi. Nyt saatettiin kuulla kappaleita kuten Lukutaidon opettamis-cha-cha-cha.

[1] suom. Pentti Saaritsa
[2] sama

Kuuban poliittisen musiikin suuri nimi on Carlos Puebla, jonka musiikki nojaa maan espanjalaisperäiseen, kitarasäesteiseen kansanmusiikkiin. Puebla on imenyt vaikutteita koko latinalaisessa Amerikassa yleisestä ja myös uuden kansanlaulun liikkeen suosimasta rakkauslaulusta, tonadasta, ja yleensä köyhien valkoisten maanviljelijöiden ns. guajira-musiikista, johon kuuluu myös kuuluisa Guantaraméra, kahden joen taistelussa toukokuussa 1895 kuolleen runoilijan ja patriootin José Martin kirjoittama ja Joseito Fernandezin säveltämä laulu. Siinä runoilija ilmoittaa tahtonsa jakaa kohtalonsa tämän maailman köyhien kanssa. Pete Seegerin välityksellä Guantaraméra tuli USA:n kansanlauluilikkeeseen, ja sieltä sen löysi 1969 kaupallinen viihdeteollisuus alentaen laulun tympeäksi rakkauslauluksi.

Lähtökohtansa Carlos Puebla kertoo itse osuvimmin laulussaan Soy del pueblo, Olen lähtöisin kansasta:

Olen lähtöisin kansasta
olen kansa
ja menen sinne
minne kansa minut johtaa.

Pueblan laulut ovat yleensä humoristisia, mutta niillä on silti ilmeinen poliittinen teho. Laulussaan Vielä voitamme taistelun hän viittaa Amerikan valtioiden järjestön OAS:n Yhdysvaltain painostuksesta tekemään päätökseen katkaista suhteensa Kuubaan: "Vaikka hai söisi yhdeksäntoista sardiinia, kahdettakymmenettä se ei saa suuhunsa." Sardiineilla hän tarkoitti OAS:n jäsenmaita. Mikä hai on, ei liene vaikea arvata. Pueblan kuuluisimmaksi lauluksi on tullut Hasta siempre, Loppuun asti, jonka hän kirjoitti Che Guevaran muistoksi:

Me opimme rakastamaan sinua
historian korkealla taivaalla,
jossa sinun urheutesi aurinko
rakensi kehän kuolemalle.

Täällä säilyy kirkkaana
sinun rakkaan läsnäolosi
lämmin säteily,
majuri Che Guevara.[1]

Kuuban nuori polvi kerääntyi 1960-luvun lopulla kansallisen filmi-instituutin ICAIC:n kokeellisen musiikin ryhmään, jonka perusti instituutin musiikkiosaston johtaja Leo Brouwer, kansainvälisesti tunnettu kitaristi ja nykymusiikin säveltäjä. Kansanmusiikkivaikutteiden sijaan astuivat jazzvaikutteet ja kokeilut sähkötekniikalla. Vaikeissakin studio-olosuhteissa ryhmä pyrki kehittämään kokonaan uudenlaatuista musiikkia, jossa sähkökitaran rinnalla käytettiin perinteisiä kuubalaisia ja afrikkalaisia soittimia, mm. peukalopianoa sanzaa. ICAIC:n kokeellisen musiikin ryhmän tärkeimmät säveltäjät ja kirjoittajat ovat Pablo Milanés, Silvio Rodriguez ja Noël Nicola. Rodriguez tunnetaan meilläkin laulustaan Fusil contra fusil, Ase asetta vastaan:

Koko kolmas maailma on matkalla
hautaamaan tuskansa:
lyijymyrskyllä se
tukahduttaa tuskansa, tekee laulunsa.
Sinne haudataan elämän ruumis;
sen nimi kokonaisuudessaan on
ase asetta vastaan.[2]

Afrokuubalaisen musiikin perinteiset soittimet ja soittotavat yhdistyvät Amerikan mannermaalta saatuihin vaikutteisiin Kuuban kommunistisen nuorisoliiton ryhmän Manguarén esityksissä. Vuonna 1971 perustettu ryhmä oleskeli puoli vuotta Chilessä tutustumassa Allenden kauden uuteen poliittiseen musiikkiin. Se pyrkii tyylillisesti hyvin aidoilla esityksillään tekemään Kuubassa tunnetuksi koko maanosan poliittista taistelua. Manguarén laulut, niin kuin yleensä kuubalainen musiikki, poikkeavat siitä melko vakavasävyisestä kuvasta, jonka meillä vierailleet chileläisyhtyeet ovat antaneet latinalaisen Amerikan poliittisesta laulusta. Tanssi kuuluu Kuubassa luontaiseen elämänmenoon, ja Manguaré saattaa kertoessaan maan historiaa innostua steppaamaan vallankumouksen voiton kunniaksi.

[1] suom. Pentti Saaritsa
[2] sama

Kuten Yhdysvaltain folk-liike, uuden kansanlaulun liike lähti latinalaisessa Amerikassa liikkeelle radikaaleista ylioppilaspiireistä, jotka tavallaan "löysivät" maansa kansanmusiikin aivan kuten suomalaiset nuoret vuoden 1970 tienoilla löysivät Kaustisen kansanmusiikkijuhlat ja suomalaisen pelimannimusiikin. Onkin kuvaavaa, että liike sai voimakkaimman jalansijan juuri niissä maissa, jotka olivat suhteellisesti kehittyneimpiä ja joissa aito kansanmusiikki oli jo kauan sitten tungettu syrjäkyliin. Kansanmusiikin nousu on siten käsitettävä vastalauseena nykyajan vieraantuneelle kaupunkilaiselämälle, protestina joka politisoitui sitä mukaa kuin havaittiin kansanmusiikkiin kätkeytyvä yhteiskunnallinen viesti ja myös siihen kätkeytyvät poliittisen vaikuttamisen voimavarat.

Johtavina liikkeessä ovat olleet Chile ja Argentiina, Uruguayn ohella maanosan valkoisimmat valtiot. Niiden kansanmusiikki perustui Perun varakuningaskunnan aikana pitkää kiertotietä Panaman kannaksen kautta Limaan kulkeutuneisiin hienostotansseihin, jotka sitten siirtyivät Andien yli Argentiinaan, imivät itseensä vuoriston intiaanivaikutteita ja jäivät muuntuneina elämään tavallisen kansan kulttuurissa. Argentiinan kansanmusiikin kunniavanhus, nykyisin noin 60-vuotias intiaanisyntyinen Atahualpa Yupanqui käyttää voimakkaasti yhteiskunnallisesti asennoituneessa musiikissaan perinteisiä Argentiinan kansanlaulun- ja tanssin muotoja: zambaa, milongaa, vidalaa, bagualaa. Vidala, joka tavallisimmin on rakkauslaulu, sekä korkeasta falsetistaan tunnistettava baguala liittyvät useasti gaucho-elämään. Gauchojen sankarimaine johtui siitä, että he muodostivat Espanjaa vastaan käydyn itsenäisyyssodan sotilaallisen päävoiman ja auttoivat myöhemmin monia maakuntapäälliköitä nousemaan valtaan. Modernissa maailmassa työttömiksi ja kodittomiksi jääneiden gauchojen ylpeä elämänfilosofia ei siten ole kaukanakaan työväenlaulusta.

Kuuluisassa laulussaan Basta ya, Nyt riittää, Yupanqui kertoo hevoskuskista, jonka on työskenneltävä ulkomaisten kapitalistien hyväksi: "Jenkki asuu palatsissa, minä savimajassa. Veljieni savimajoissa Meksikossa ja Panamassa olivat vanhempani orjia, heidän poikansa eivät tule enää olemaan. Nyt riittää!" Yupanqui osoitti myös, miten uskontoa käytetään valtaapitävien tarkoituksiin:

Veljeni on vuoriston puunhakkaaja.
Turha kysyä häneltä Jumalasta.
Hänen majassaan ei ole nähty niin korkeata herraa.
Maan päällä on tärkeämpää kuin Jumala
— se ettei kenenkään tarvitsisi sylkeä verta
jotta toinen voisi elää leveästi.
Varjeleeko Jumala köyhän taivalta?
Ehkä varjelee — ehkä ei.
Mutta ainakin hän aterioi
kaivosherrojen pöydässä.[1]

Atahualpa Yupanquin tapaan kansan taistelua leivästä ja vaatteista esittelevät lauluissaan argentiinalaiset laulajat Oscar Matus ja hänen vaimonsa Mercedes Sosa sekä Saltassa, gaucho-alueen pääpaikassa vuonna 1938 syntynyt Cesar Isella, joka tunnetaan ennen kaikkea sävellyksestään Laulu kaikille. Uuden kansanlaulun suosiota kuvaa se, että Isella on ehtinyt tehdä kahdeksan lp-levyä ja esiintyä kaikkialla latinalaisessa Amerikassa sekä Euroopassa. Edistyksellinen kansanlaulu on silti aika ajoin joutunut elämään maanalaisuudessa.

Uusinta, sotilashallituksen seitsemänä vuotena Argentiinassa kasvanutta sukupolvea edustaa vuonna 1966 perustettu viisimiehinen laulu- ja soitinyhtye Quinteto Tiempo. Jos edellä mainitut kitaralaulajat edustavat pampan kiertävän pelimannin, payadorin siirtomaa-aikaista perinnettä lyyrisistä kansannäytelmistä zarzueloista ja tonadilloista omaksuttuine lauluineen, niin Quinteto Tiempon lähtökohtana on parhaasta päästä Argentiinan yliopistoissa 1960-luvulla hyvin suosittu kuorolaulu. Yhtyeen sovituksissa trubaduurilaulu laajenee tästä syystä monimutkaiseksi, taiteelliseksi konserttilauluksi, jolla on silti juurensa kansanperinteessä. Quinteto Tiempo hallitsee Argentiinan kansanmusiikin koko kentän; vaikka se ei käytäkään pohjoisalueen intiaanisoittimia. Se on myös tuonut poliittiseen musiikkiin Argentiinan itärannikon tyypilliset 1800-luvun musiikinmuodot, valssin ja polkan, jotka kuten hanurikin tulivat vuosisadan puolivälissä Parana-joen suistoon ja Buenos Airesiin suoraa meritietä Euroopasta ja muuntuivat kansan käsissä lähes tunnistamattomiksi. Quinteto Tiempon tunnetuin kappale on kansaa taisteluun kutsuva Joki kutsuu, johon sopivat hyvin Quinteto Tiempon sanat työstään: "Seitsemän vuotta sitten onnistuimme valloittamaan ajan ja toivon. Luulimme olevamme yksin, me viisi, mutta me opimme lisääntymään."

[1] suom. Jyrki Lappi-Seppälä

Yksi Argentiinan laululiikkeen merkillisyyksistä on se, että se lainasi käyttöönsä eurooppalaiset seuratanssit valssin ja polkan mutta hylkäsi päättäväisesti maansa ainoan omaperäisen musiikkilajin, joka kykeni murtautumaan yleismaailmalliseksi muodiksi, tangon. Tango, jonka esi-isinä olivat espanjalaisperäiset fandango ja habanera sekä argentiinalainen milonga ja afroamerikkalainen karnevaalitanssi candombe, ei Argentiinassa ole ollut vain viihdettä. Tangon ympäristönä sen syntyessä olivat Buenos Airesin italialaisten asuttamat satamakorttelit, ja siinä kuvattiin elävää elämää: kerrottiin köyhän kansan huolista, sosiaalisista epäkohdista, jopa lakoista. Samalla tango oli traaginen musiikinlaji, jonka aiheet yhä vielä muistuttavat sataman usein rikosten ja mustasukkaisuussurmien leimaamasta elämäntavasta. Sosiologisesti katsoen samanlaisesta ympäristöstä peräisin oli Kreikan laiko-musiikki, jonka Theodorakis kykeni jalostamaan poliittiseksi vaikutuskeinoksi, Chilen poliittisiin kantaatteihin verrattavaksi uudeksi musiikinlajiksi.

Argentiinan laululiikkeen haarautumaksi voisi nimittää uruguaylaisten vasemmistolaulajien tyyliä. Tunnetuimmat nimet ovat Carlos Molina ja Daniel Viglietti. Viglietti lauluista monet ovat tulleet tunnetuiksi ympäri maailmaa. Laulussa Camilo Torres hän kertoo kolumbialaisesta papista, joka hylkäsi säätynsä etuoikeudet ja ryhtyi johtamaan sissiliikettä Kolumbiassa. Torres on vallankumouksellisten kristittyjen suurin nimi latinalaisessa Amerikassa, ja kun hän sai surmansa vuonna 1966 sotilasviranomaisten väijytyksessä, hänen nimensä liitettiin Che Guevaran rinnalle vallankumouksen legendoihin. Laulussa Piikkilangat alas Viglietti vaatii maan ja sen antimien siirtämistä työtätekevien käsiin, Pedrolle ja Marialle, Juanille ja Josélle. Laulu Amerikalleni kehottaa ojentamaan käden intiaanille: "Se on sinulle hyväksi, siitä löydät tien jota kulkea... Myös amerikkalainen kitara oppii taistellen laulamaan..."

Brasilian Edu Lobo tuli vuonna 1965 yhdellä iskulla tunnetuksi "Kultaisen berimbaun" palkinnon parhaasta uudesta laulusta voittaneella sävellyksellään Aristão, joka kuvasi Brasilian pohjoisrannikon kalastajien köyhää, kovaa elämää painavien verkkojensa parissa. Bob Dylanin tavoin sosiaalisen säälintunteen herättämä Lobo on sittemmin liittynyt kaupalliseen viihdeteollisuuteen yhtenä bossa novan, "kiltin"

vallankumouksen luojista musiikissa, kuten hän neekerien asemaa käsittelevässä laulussaan Upa Nequinho hieman oireellisesti sanookin:

Olen nähnyt paljon kurjuutta
mutta voin sinulle vielä opettaa paljon.
Capoeira-peliä voin opettaa sinulle,
huonoilta teiltä voin auttaa sinut pois,
rohkeutta voin lainata sinulle.
Mutta vapautta
sinun on vielä odotettava.

Latinalaisen Amerikan taisteluun kolonialismia ja kulttuuri-imperialismia vastaan on liittynyt laulajia ja lauluryhmiä yhä useammissa maissa. Puerto Ricon ja USA:n slummeissa, teattereissa ja yliopistoissa esiintyy Borinquenin[1] vapautuksen hyväksi Taoné-ryhmä, jonka perustivat Yhdysvalloissa kaupallistakin menestystä saaneet laulajat Pepe ja Flora. Taonén kahta lp-levyä myydään Puerto Ricossa, USA:n siirtomaassa, maanalaisia kanavia pitkin. Panamassa, jonka valtauksella USA vuonna 1903 aloitti uuskolonialistisen rynnäkkönsä Etelä-Amerikkaan, jenkkejä vastustaa lauluillaan Manuel Fernando Zárate, matemaatikko, joka tiedosti kansansa aseman vuoden 1964 kansannousun jälkeen ja oppi tieteellisen sosialismin maailmankatsomuksen opiskeluaikanaan Ranskassa ja matkoillaan sosialistisiin maihin. Amerikkalaisten toimintaa latinalaisessa Amerikassa käsittelee lauluissaan myös venezuelalainen Ali Primera.

Helsingin festivaalilla 1962 latinalaista Amerikkaa edustivat yhtenä monista chileläiset Violeta ja Isabel Parra. Violeta Parralla, jonka elämä päättyi itsemurhaan Pariisissa, on Chilen uuden kansanmusiikin liikkeessä samanlainen asema kuin Atahualpa Yupanquilla Argentiinassa. Hänen pioneerityötään kunnioittavat niin "inkamusiikkia" esittävä kaupallinen yhtye Los Calchakis kuin kaikki Chilen poliittisesti sitoutuneet lauluryhmät. Violeta Parra, jonka isä oli yliopiston professori ja äiti kitarataiteilija, tutki erityisesti Chilen kansan kulttuuria, ei vain kansanmusiikkia, josta hän teki väitöskirjansa, vaan myös kankaankudontaa ja kuvataidetta. Itse hän oli paitsi muusikko, myös tunnustettu maalari. Parra otti osaa jo Varsovan festivaaliin vuonna 1955 ja oleskeli

[1] puertoricolaisten käyttämä nimitys maastaan

sen jälkeen puolitoista vuotta Euroopassa ja teki kansan kulttuuria koskevia ohjelmia mm. Englannin BBC:lle.

Chile kuuluu niihin latinalaisen Amerikan maihin, joista intiaaniväestö hävitettiin lähes täysin sukupuuttoon. On myös muistettava, että maan asukkaista poikkeuksellisen suuri määrä on Euroopasta muuttaneita siirtolaisia; saksalaisia, italialaisia, tšekkejä, irlantilaisia, jopa kiinalaisia, joilla on oma asuma-alueensa Andacollossa, maan pohjois-osassa. Violeta Parra on eräässä laulussaan kuvannut Chilen araucointiaanien vuosisataista tuskaa kullanhimoisten espanjalaisten siirtomaaorjuudessa, mutta hänen laulunsa eivät ole musiikillisesti intiaanivaikutteisia, vaan kuvastavat enemmänkin espanjalaisten ja muiden siirtolaisten mukanaan tuomaa ja muokkaamaa laulukulttuuria.

Violeta Parra oli ensimmäinen, joka kuvasi lauluissaan uuskolonialistien riistoa Chilen kupari- ja salpietarikaivoksilla. Hän myös tarttui terävästi työläisten taisteluun muualla maailmassa ja kertoi Neuvostoliiton sosialismin saavutuksista, Valentina Tereškovan, ensimmäisen naiskosmonautin lennosta maapallon ympäri vuonna 1963. Laulussa Amerikan asukkaat hän viritti ylistyslaulun tulevaisuuden yhtenäiselle Amerikalle, rauhan maanosalle. Espanjalaisen työväenjohtajan Julián Grimaun teloituksen johdosta vuonna 1964 hän laati laulun Mitähän paavi sanoisi, jossa hän kritikoi katolisen kirkon tekopyhää asennetta falangismiin:

Kuulkaa miten ne puhuvat vapaudesta
vaikka todellisuudessa
sen meiltä riistävät.
Kuulkaa miten ne julistavat
rauha rauha
kun meitä piinaavat
laki ja järjestys.
Mitä sanookaan paavi Roomassa
kun kyyhkyseltään kaulaa viiltävät?[1]

Eräässä runollisesti kauneimmista lauluistaan "Rin" del Angelito, Laulu pikku enkelistä, Violeta Parra ammentaa sisältönsä vanhasta kansantavasta viettää lauluin ja kyynelin pienen lapsen kuoleman surujuhlaa:

[1] suom. Eija Tuurala

Kun liha kuolee
sielu etsii paikkansa
ruusun kukinnossa
tai pikku kalassa.

Kun liha kuolee
sielu lähtee
tervehtimään kuuta
pienten tähtien takana.

Laulussaan Gracias a la vida, Kiitokset elämälle, Parra kiittää elämää, joka on antanut hänelle niin paljon: antanut kaksi silmää jotka voi avata, antanut äänen ja kirjaimet, antanut kuulon jolla voi havaita elämää. Hän päättää laulun symbolisiin sanoihin:

Kiitokset elämälle
joka on antanut minulle niin paljon.
Se on antanut minulle naurun
ja se on antanut kyyneleet.
Niin voin kertoa onnesta ja surusta,
kahdesta asiasta joista laulu on tehty.
Ja lauluni sinusta
on myös oma lauluni.
Kiitokset elämälle
joka on antanut minulle niin paljon!

Violeta Parran perintöä jatkavat tänään hänen lapsensa Isabel ja Angel sekä hänen veljensä, runoilija Nicanor Parra. Syyskuuhun 1973 saakka Parran perheellä oli Santiagossa musiikkikahvila, Pena del los Parra, jossa uuden kansanlaulun esittäjät viikoittain esiintyivät. Tämän toiminnan avulla Isabel, joka itse on ympäri maailmaa kiertänyt laulaja, saattoi kustantaa joitakin äänilevyistään. Isabel Parran lauluista tunnetuimmat ovat rakkausballadi Mies jota eniten rakastan ja laulu Syyskuussa kiekuu kukko.

Muita Chilen laululiikkeeseen 1960-luvulla liittyneitä taiteilijoita olivat Juan Capra, joka sai Chile-aiheisella kansanmusiikkilevyllään Ranskan Charles Cros -akatemian Grand Prix du Disque -palkinnon, ja Victor Jara, kansanlaulaja ja Quilapayún-yhtyeen perustaja. Jaran vieraillessa Suomessa 1969 kansainvälisen Vietnam-konferenssin yhteydessä vain harvat olivat koskaan kuulleet hänen nimeään ja melkein

yhtä harvat kiinnittivät minkäänlaista huomiota hänen esiintymiseensä Vanhalla ylioppilastalolla Helsingissä. Victor Jara eli vaatimattomasti, täydellisesti lauluilleen ja työväenluokalle antautuen, eikä koskaan tehnyt numeroa itsestään. Legenda hänestä tuli vasta hänen kuolemansa jälkeen, niin kuin oli tullut Violeta Parrastakin. Sotilasjuntan Santiagon stadionilla poikkeuksellisen julmalla tavalla murhaaman Jaran lauluja tunnetaan Suomessa yhä vähän, kenties parhaiten Quilapayún-yhtyeen ohjelmistoon kuuluva Maamiehen rukous, jonka teksti mukailee Isä meidän -rukousta.

Vapahda meidät niistä
jotka pitävät meitä kurjuudessa.
Tulkoon sinun valtakuntasi
jossa vallitsee oikeus ja tasa-arvo.
Puhalla kuin tuuli
joka taivuttaa rotkon kukkaa
ja puhdista tulen lailla
kiväärini piippu.[1]

Suurimman loistonsa Chilen uusi laululiike saavutti yhtyeissä Quilapayún ja Inti-Illimani. Kumpikin paneutui uransa alkuaikoina maansa ja koko Andien alueen kansanmusiikkiin — lisäksi laulettiin Carlos Pueblan tai Oscar Matusin lauluja ja itsenäisyystaisteluun liittyviä lauluja kautta koko latinalaisen Amerikan. Quilapayún syntyi vuonna 1965 ja nimensä, joka merkitsee "kolmea partaa", se otti Kuuban "parrakkaiden" vallankumouksesta. Ensimmäisillä levyillään yhtye esittää siihen aikaan suosioon noussutta Andien intiaanivaikutteista musiikkia huiluineen, rumpuineen ja charangoineen, mutta myös omia sävellyksiään. Yhtyeen johtaja Eduardo Carrascon sävellykset olivat romanttisia ja pohjautuivat 1800-luvun musiikkiin. Yhdessä kappaleessa saattaa vaistota taustalla Tšaikovskin Joutsenlammen päämelodian, toisessa taas Bachin d-molli urkutoccatan alun. Mutta huilujen sirot barokkikuviot olivat todella ominaisia Etelä-Amerikan kansanmusiikille, joka 1600- ja 1700-luvun mittaan eurooppalaistui niin, että kaukaisimmankin viidakkokylän musiikissa voi yhä tavata jälkiä katolisesta liturgiasta tai hoviorkesterien tanssisarjoista. Ylioppilaspiireissä oli kaikkialla

[1] suom. Eija Tuurala

maailmassa 1960-luvulla ihailtu barokkimusiikkia, Vivaldia ja Bachia, ja Quilapayún osoitti muiden mukana kunnioitustaan esittämällä eräällä levyllään Bachin ensimmäisen, C-duuri preludin teoksesta Das Wohltemperierte Klavier aivan sellaisenaan, kitaran barokkisella soinnilla pehmitettynä. Säveltäjäksi tosin oli merkitty yhtyeen oma mies.

Inti-Illimani, jonka quechuankielinen nimi viittaa inkojen imperiumin suuruudenaikaan symbolinaan Illimani-vuoren taakse laskeva aurinko, syntyi kaksi vuotta myöhemmin, Quilapayúnin tavoin Santiagon teknisen yliopiston UTE:n piiristä. Kansanrintaman vaalitaistelun aikana, jonka tuloksena oli Allenden valitseminen presidentiksi, Inti-Illimani esitti Luis Advisin ja Sergio Ortegan säveltämää kansanrintaman vaaliohjelmaa, Julio Rojasin runolliseen muotoon pukemana. Canto al Programa -niminen kantaatti päättyi Ortegan säveltämään marssiin Venceremos, Me voitamme, jossa selkeästi ilmaistiin kansanrintaman päämäärä: sosialismissa on tulevaisuutemme, kaikki yhdessä teemme historiaa, työskentelemällä yhdessä.

Kansanrintaman voitettua vuonna 1970 latinalaisen Amerikan musiikkiliikkeen keskukseksi tuli Chile voimavaroineen, jotka tuntuvat yhä tyhjentymättömiltä. Maanosan poliittisen laulun suuret festivaalit oli tätä ennen pidetty Havannassa, vuosina 1967 ja 1972. Chilen vuotuisista laulujuhlista tuli yhtä kuuluisa tapahtuma, ja niillä ehti ennen fasistista vallankaappausta vierailla myös suomalainen Agitpropin kvartetti. Syksystä 1970 muuttuivat monet asiat. Esimerkiksi Quilapayún oli saanut esiintyä vain yliopiston televisiolähetyksissä, ei radiossa, ja johtavat sanomalehdet kertoivat sen esiintymisistä vain hyökätäkseen yhtyettä vastaan. Chilen kulttuurielämää oli leimannut amerikkalaisen populaarikulttuurin New Yorkista ja muista suurista huviteollisuuskeskuksista käsin ohjattu syöttö. Kansanrintamakaudella radio lähetti 40 % musiikkiohjelmistaan chileläistä musiikkia, siitä 15 % aitoa kansanmusiikkia. Discoteca del cantar popular eli DICAP ryhtyi julkaisemaan Parran perheen, Inti-Illimanin ja Quilapayúnin levyjä. Pyrittiin sulkemaan sekä pohjoisamerikkalaisen pääoman että viihdekulttuurin loppumattomalta näyttänyt virta.

Luis Advis ja Sergio Ortega kehittivät uuden ilmaisumuodon, kantaatin, Euroopan perinnäisen työväenkabareen ja agitprop-teatterin rinnalle. Kantaatissa musiikilliset ainekset olivat hallitsevina; teatterillisesta tapahtumasta luopumisen

korvasi tekstin ennen näkemätön korkeatasoisuus Chilen parhaiden runoilijaperinteiden mukaisesti. Quilapayún esitti kaikkialla maassa työläisten kiitollisen vastaanoton saaneita kantaatteja, Sergio Ortegan Ahjoa (La Fragua) ja Luis Advisin Iquiquen Pyhää Mariaa.

Iquiquen Pyhästä Mariasta tuli Chilen poliittisen laulun huipentuma ja ylipäätään käänteentekevä teos 1970-luvun poliittisessa musiikissa. Teos noudattaa jaotukseltaan klassisen kantaatin muotoa aarioineen ja kuorokohtauksineen sekä resitatiiveineen, jotka lausutaan. Kantaatin aiheena on latinalaisen Amerikan historian verisin työläisten teurastus, joka pantiin toimeen Chilessä Pedro Monttin presidenttikaudella joulukuussa 1907, kun kymmenet tuhannet salpietarikaivosten lakkolaiset marssivat Iquiquen satamakaupunkiin osoittamaan mieltään. Surmansa sai kolmetuhatta kuusisataa työläistä. Nimi Iquiquen Pyhä Maria ei viittaa uskontoon, joka tulee viittauksin esiin latinalaisen Amerikan poliittisessa laulussa useinkin, vaan johtuu tyhjästä koulusta nimeltään Santa Maria, johon mielenosoittajat majoitettiin seitsemäksi päiväksi odottamaan kenraali Silva Renardin konekivääreitä.

Luis Advis ja Sergio Ortega sävelsivät myös eräitä joukkolauluja, joista on tullut Chilen solidaarisuusliikkeessä kautta maailman käytettyjä tunnuksia. Advisin Nyt alkaa uusi elämä on peräisin välittömästi Allenden vaalivoiton jälkeiseltä ajalta syyskuussa 1970. Sitä seurasi Laulu kansan vallasta, jossa kutsuttiin jokaista yhteistyöhön jenkkien heittämiseksi maasta ja sosialismin rakentamiseksi; kansanrintaman ovet ovat auki jokaiselle, sillä

tällä kertaa ei kysymys
ole vain presidentin vaihtamisesta.
Erilaisen Chilen rakentaa
kansa itse.

Laulun El pueblo unido jamás será vencido on Quilapayún säveltänyt Sergio Ortegan tekstiin. Tämä espanjankielinen iskulause on kansanrintaman kolmivuotisen hallituskauden kaikkein levinneimpiä tunnuksia, ja siitä tuli syystä myös solidaarisuusliikkeen yleismaailmallinen tunnus:

Kuin yhdestä suusta
kaikuvat ilmoille tuhannet taisteluhuudot.
Ne laulavat päättävästi
vapauden laulun:
isänmaa tulee voittamaan.
Ja kansa joka nousee taisteluun,
huutaa mahtavalla äänellä:
Eteenpäin!
Yhtenäistä kansaa
ei voi koskaan voittaa![1]

Reinin vesi on likaista

Ylioppilasnuorison politisoituminen Länsi-Euroopan kapitalistisissa maissa alkoi rauhanmarsseista, joita vuosikymmenen vaihtuessa 60-lukuun ryhdyttiin järjestämään melkein kaikissa maissa. Englannin ensimmäisestä rauhanmarssista Aldermastonissa 1958 kipinä kimposi Keski-Eurooppaan. Samaan aikaan Länsi-Saksaan ryhdyttiin varastoimaan atomiaseita, ja Saksan sosiaalidemokraattinen puolue aloitti suuren kampanjan "atomikuolemaa vastaan". Silloisen puheenjohtajan Erich Ollenhauerin aloite johti keväällä 1960 järjestettyyn ensimmäiseen Länsi-Saksan pääsiäismarssiin. Kansalaiskomiteaan kuuluivat useat tunnetut kirjailijat ja julkisuuden henkilöt, mm. pastori Martin Niemöller sekä kirjailijat Erich Kästner, Rolf Hochhuth, Erich Kuby ja Hans-Magnus Enzensberger, joista viimeksi mainitun osuus radikaalin ylioppilasliikkeen syntyyn oli ratkaiseva.

Ensimmäisen pääsiäismarssin osanottajamäärä oli vielä vähäinen, mutta se kasvoi nopeasti, ja vuonna 1964 yli 100 000 ihmistä marssi 19:nä eri kulkueena läpi liittotasavallan. Tässä vaiheessa sosiaalidemokraattinen puolue pelästyi aloitteensa seurauksia ja vetäytyi pois rauhanliikkeestä. Länsisaksalaiset marssit olivat mittavia. Ne kestivät kolme päivää, ja osanottajat marssivat useinkin 80 kilometrin mittaisen reitin kylien ja kaupunkien lävitse. Marssijat eivät suinkaan olleet haudanvakavia kuoleman agentteja. Ihmisten huomio pyrittiin kiinnittämään kulkueeseen kirjavien ilmapallojen ja värikkäiden tunnusten avulla ja lauluryhmät

---

[1] suom. Eija Tuurala

kuuluivat ehdottomasti marssin kuvaan.

Rauhanlauluja tekivät ja esittivät etenkin Gerd Semmer ja Dieter Süverkrüp, Fasia Jansen, Hannes Stütz ja Perry Friedman. Vancouverissa Kanadassa 1937 syntynyt Friedman oppi taitonsa Pete Seegeriltä ja kulki jo nuorena ympäri Kanadaa esiintymässä ammattiliittojen tilaisuuksissa. Vuonna 1958 hän tuli puoleksi vuodeksi Englantiin ja siirtyi sitten DDR:ään, jossa hän opiskeli musiikkia Andre Asrielin johdolla Berliinin Hanns Eisler-musiikkikorkeakoulussa. Friedman jäi 12 vuodeksi Saksan demokraattiseen tasavaltaan ja pani siellä alulle USA:n esikuvan mukaisen folkliikkeen, ns. FDJ:n laululiikkeen. Ensimmäisen hootenanny-tilaisuuden hän järjesti eräässä Karl Marx Alleen nuorisoklubissa tammikuussa 1960. Tuonaikaisen ohjelmiston ytimen muodostivat Yhdysvaltain kansalaisoikeustaistelussa suositut mustien taistelulaulut, joiden lisäksi laulettiin paljon epäpoliittista kansanmusiikkia, esimerkiksi My bonnie lies over the ocean. Angloamerikkalaisen ohjelmiston ohella tulivat muotiin niinkin kaukaiset kappaleet kuin indonesialaiset ja jiddišinkieliset kansanlaulut, mm. Dona Dona. Laulettiin myös saksalaisia kansanlauluja, Länsi-Saksan pääsiäismarssiliikkeen lauluja sekä Eislerin ja Dessaun sävellyksiä.

Yhdistävänä tekijänä kummankin Saksan samanaikaisesti alkaneen laululiikkeen välillä oli Perry Friedman, joka kävi vuosittain näyttämässä mallia pääsiäismarssijoille. Friedman ja Fasia Jansen vierailivat myös Helsingin festivaalilla 1962. Fasia Jansen kuului vanhempaan polveen, joka oli kokenut fasismin ajan keskitysleirissä. Hän oli syntynyt Hampurissa 1929 Liberian konsulin tyttärenä ja joutunut rotunsa takia Hitlerin tultua valtaan aluksi vähäarvoiseen työhön ja sitten keskitysleirille. Festivaaliliikkeeseen hän oli ottanut osaa jo vuodesta 1951, mutta hänen ensimmäinen suuri esiintymisensä tapahtui vasta Helsingissä. Laulunsa Fasia kirjoitti itse ja esitti ne kitaran säestyksellä.

Pääsiäismarssiliikkeen lauluja alettiin julkaista myös äänilevyllä. Vuonna 1960 perustettiin, lähinnä Conrads-veljesten aloitteesta vasemmistolainen ja sittemmin julkisesti kommunistiseen puolueeseen sitoutunut äänilevy-yhtiö Pläne Verlag. Ensimmäinen pääsiäismarssilevy oli nimeltään Ostersongs 1962/63. Tuon ajan tyypillisiä lauluja olivat Fred Dallasin Maailmantuhoblues ja Strontium 90 sekä Dieter Süverkrüpin Bunkkeriballadi, jonka Süverkrüp esitti verrattomalla tavalla jenkkisotilaiden ääntämistä matkien, niin että saksalaiset

sanat kuulostivat englannilta. Pääsiäismarssien ideologia heijastui selvimmin Hannes Stützin vuoden 1964 marssia varten tekemästä laulusta Marssimme on hyvä asia, jonka kertosäkeessä todettiin:

Marssimmeko itää vastaan? Emme!
Marssimmeko länttä vastaan? Emme!
Marssimme maailman hyväksi
jossa ei enää ole aseita.
Sillä sellaista maailmaa pidämme parhaimpana.

Monissa suhteissa Länsi-Saksan pääsiäismarssiliike muistutti Yhdysvaltain samanaikaista kansalaisoikeustaistelun aikaa lauluineen. Työväenluokasta ei tuohon aikaan juuri puhuttu — kommunistinen puolue oli silloin vielä kiellettynä — ja lauluihin saatiin aiheet erilaisista sotavarusteluun liittyvistä tapahtumista, minkä lisäksi hyökättiin uusnatsilaista puoluetta NPD:tä vastaan. Vuosittain julkaistuja poliittisten laulujen kokoelmia voi selata kuin sanomalehteä; lauluissa on luettavissa välittömät reaktiot sellaisiin asioihin kuin atomimiinavyöhykkeen suunnitteluun pitkin DDR:n rajaa vuonna 1965, Starfighter-katastrofeihin vuonna 1966, ilmasuojelun tehostamiseen vuosina 1963—64, yksityisbunkkerien rakentamiseen 1964, hakaristien maalaamiseen synagogien seiniin 1965 jne. Vasta vuoden 1967 tienoilla ilmestyivät kuvaan ensimmäiset lakkoja ja työläisten oloja käsittelevät laulut. Rauhanliike vaihtui työväenliikkeeksi.

Pääsiäismarssiliike levisi aina Kreikkaan saakka, jossa ensimmäinen Marathonin marssi järjestettiin huhtikuussa 1963. Poliisi pidätti useimmat osanottajat, mm. Theodorakisin, ja vain vasemmistorintaman EDA:n kansanedustaja Grigoris Lambrakis kykeni kävelemään marssin loppuun asti. Vain kuukautta myöhemmin Lambrakis murhattiin. Pian sen jälkeen perustettiin Lambrakis-nuorisojärjestö, jonka puheenjohtajaksi tuli Mikis Theodorakis. Hän oli vuodesta 1942 lähtien ollut lähes vuosittain pidätettynä ja kidutettavana aina 50-luvun alkuun saakka, italialaisten, sitten englantilaisten ja lopuksi Kreikan oikeistolaisten toimesta. Ennen musiikillista toimintaansa Theodorakis tuli tunnetuksi poliitikkona ja vapaustaistelijana; hän mm. osallistui 1944 Ateenassa olevan Luftwaffen esikunnan aseistariisumiseen yhdessä erään toisen nuoren säveltäjän, Yannis Xenakisin kanssa, josta sittemmin tuli ns. stokastisen tietokonemusiikkinsa ansiosta

maailmankuulu. Theodorakisin 1950-luvun lopulta lähtien syntyneet poliittiset laulut ja laulusarjat heijastivat usein partisaaniajan konkreettisia tapahtumia, myöhemmin myös 60-luvun poliittisia taisteluja kuten Lambrakis-järjestön jäsenen Sotiris Petrulasin murhaa vuonna 1965.

Toisin kuin Keski-Euroopan maissa, Theodorakisin poliittinen musiikki perustui puhtaasti kansalliseen perinteeseen, ja tässä mielessä hän kuuluu vasemmistolaisen laululiikkeen suuriin vaikuttajiin. Kreetalta kotoisin olleen isänsä ja Vähä-Aasian kreikkalaisista siirtokunnista tulleen äitinsä välityksellä Theodorakis tutustui vanhaan kreikkalaiseen ja bysanttilaiseen kansanmusiikkiperinteeseen. Leimallisinta oli kuitenkin Turkista 20-luvulla paenneiden siirtolaisten populaarimusiikki, laiko-musiikki, joka yhä 40-luvulla eli Pireuksen satamakapakoissa ja joka läheisesti liittyi köyhimmän väestönosan elämään.

Länsi-Saksassa rauhanmarssit kohottivat johtavaan asemaan Dieter Süverkrüpin, joka yhä on saksalaisista chansonlaulajista nimekkäin ja vaikutusvaltaisin. Vuonna 1934 Düsseldorfissa syntynyt Süverkrüp on ammatiltaan mainosgraafikko ja toimii nykyäänkin puolipäiväisesti mainostoimiston johtajana. Ennen rauhanmarssiliikkeen alkua hän soitti kitaraa Länsi-Saksan tunnetuimmassa dixieland-orkesterissa, Feetwarmersissa, ja on siten musiikillisesti monipuolisempi kuin teatterin palkeilta lähteneet toverinsa. Kuten monen länsisaksalaisen, Süverkrüpin tie kommunistiseen puolueeseen ja työläisnuorisoliittoon kävi rauhanliikkeen kautta. Merkittävänä vaiheena hänen poliittisessa kehityksessään oli tutustuminen rauhanliikkeen johtohenkilöön Gerd Semmeriin, joka ennen kuolemaansa teki useimpien Süverkrüpin laulujen tekstit, ja düsseldorfilaisiin Conrads-veljeksiin, joista ajan mittaan tuli työläisnuorisoliikkeen tunnetuin poliittinen lauluryhmä.

Semmerin kuoleman jälkeen Süverkrüp on muuntunut yhä enemmän kabareelaulajan tyyppiseksi. Valtaosa hänen lauluistaan on eräänlaista proosarunoutta, joka soljuu eteenpäin milloin puheena, milloin lauluna ja milloin tältä väliltä. Ivan kohteena ovat milloin kenraalit, milloin kryptaansa piiloutuneet lahkolaiskommunistit, milloin flamencosta nautiskelevat juhlijaturistit Francon Espanjassa. Iva on usein melko vaikeakäänteistä. Puhdasta huumoria Süverkrüp esittää lastenlauluissaan, jotka ovat hänen erikoisalueensa. Süverkrüpin punaisia lastenlauluja sisältävä levy on liittotasa-

vallassa saavuttanut 10 000 kappaleen myyntimenestyksen.

Franz Josef Degenhardt (s. 1931) tuli tunnetuksi vuonna 1953 Göttingenin nuortenteatterissa ja Bremenin radiossa esittämillään lauluilla, joissa hän pilkkasi hillittömästi länsisaksalaista talousihmettä ja hyvinvointia. Kieleltään ja mielikuvitukseltaan loisteliaimmissa alkuajan lauluissaan, kuten Rumpelstilzchen[1] ja Spiel nicht mit den Schmuddelkindern (Älä leiki katulasten kanssa), hän manasi esiin kotiseutunsa Westfalenin kansantaruston hahmot ja nauroi ironisesti satunomaisuuden ja karun realismin välillä leijuvalle lopputulokselle. Tarantella-hämähäkki oli alkanut tanssinsa pyhien arvojen myrkyttämiseksi.

Palelen viihtyisyydestä, Degenhardt lauloi, ja hänen 60-luvun laulunsa olivatkin ennen kaikkea porvarivanhempien lasten pahoinvointia vanhempiensa turtuneesta hyvinvoinnista. Mutta Degenhardtin analyysi saksalaisesta yhteiskunnasta oli samalla osuvaa, runollisesti rikasta ja paikkansapitävää. Hän repi kapitalismin sumuverhoa puhumatta silti sanaakaan kapitalismista, hän osoitti liittovaltion karun todellisuuden italialaisine, kreikkalaisine ja espanjalaisine siirtotyöläisineen ja amerikkalaisine sotilaineen, jotka Länsi-Saksasta pakenivat Vietnamin sotaa Ranskaan, Ruotsiin ja Tanskaan. Hän oli solidaarinen mainostamatta sanaa solidaarisuus. Vietnamin lapsesta kertova Kaunis laulu vuodelta 1966 on samalla kertaa protesti sotaa, USA:ta ja porvarivanhempien mentaliteettia vastaan. Tule, laula kerrankin kaunis laulu, kehottaa Degenhardt itseään, ja hän lupaa porvariperheille kauniin laulun, sellaisen joka kutkuttaa kurkkua. Sulkekaa silmät puoliksi ja vääntäkää lamppu pienelle, sytyttäkää piippu ja kaatakaa tonicia giniin, tässä se tulee:

Metsässä, lähellä Quang Ngaita,
poltettu lapsi löysi käden
kenraalin käden
kultasormuksineen.
Kivet hän puri irti
ryömi mereen
ja heitti käden vanhaan veneeseen.
Se oli puhki ja tyhjä,
tyhjä ja puhki,
ja hiiltynein kansin.

---

[1] saksalainen satuhahmo

Mutta mikään ei tuki reikää
niin hyvin kuin tuhka
ja tippa verta.
Eikä kukaan tiedä
niin paljon
kuin poltettu lapsi.

Degenhardtin nykyiset laulut ovat karumpia, realistisempia. Väiteltyään tohtoriksi hän sai paikan Saarbrückenin yliopistossa eurooppalaisen oikeuden assistenttina, mutta jätti toimen 1969 liittyäkseen Hampurin asianajajaryhmään, joka oli ottanut tehtäväkseen puolustaa ulkoparlamentaarisen opposition APO:n jäseniä edessä olevissa noin 2 000 oikeusjutussa. Laulamisen hän alkoi jälleen syksyllä 1970. Keskustelut Rudi Dutschken ja Wolf Biermannin kanssa vuonna 1967 olivat saaneet Degenhardtin tutustumaan sosialismin klassikoihin, Leniniin, Rosa Luxemburgiin. Muutoksen laulaja kirjasi seuraavana vuonna näin:

Vanhat asiakkaat valittavat:
mihin on runollisuutenne hävinnyt?
Tehän osasitte kuvailla asioita
runollisesti,
verhota ne viittein.
Maalata paskakasaa —
mitä se hyödyttää?
Paskasta on päästävä eroon.
Paska haisee aina paskalle,
ja kaunotaiteet ovat kouristus
luokkataistelussa.

Uusissa lauluissaan Degenhardt on enemmän dokumenttikirjailija kuin runoilija. Hänen vanhat sankarinsa ovat nykyään väsyneitä — Daniel Cohn-Bendit tekee filmejä, APO:n pääideologi Gaston Salvatore on vetäytynyt syrjään, Karl Dietrich Wolff julkaisee sex-kirjoja — ja laulujen uusiksi sankareiksi nousevat 63-vuotias esseniläinen kommunisti Rudi Schulte, esseniläinen pikkuravintolan emäntä Äiti Mathilde ja hehkulamppujen tarkastaja Natascha Speckenbach hallissa n:o 2; kaikki tosiasioihin perustuvia raportteja. Vanhoihin lauluihin hän teki täydennyksiä.

Paikoin vanha Degenhardt on vielä tunnistettavissa, esimerkiksi 1969 syntyneessä laulussa Kuuperhosjoen tapahtu-

mista, jonka suoranaisena esi-isänä on Tuli Kupferbergin seksuaalinen Vietnam-runous Yhdysvalloissa. Da Nangin luona neljän Vietkongin sissin, yhden miehen ja kolmen tytön on ylitettävä Kuuperhosjoki. Kuu paistaa kirkkaasti ja rannalla seisoo US-Armyn panssarivaunu. Ho Tši-Minhin sissit tuntevat vihollisensa, he tietävät mistä sotilas uneksii. Kolme tyttöä riisuu mustat pyjamansa ja liukuu alastomana kuutamoiseen jokeen. Se näytti kauniilta: kolme tyttöä Kuuperhosjoessa. Panssarivaunusta Kuuperhosjoen rannalla hyppää ulos kuusi jenkkisoturia, mutta kolmea tyttöä he eivät tavoita:

Näin tapahtui Da Nangin luona Kuuperhosjoessa,
siellä värjäytyi joen vesi punaiseksi.
Kevyt kk ampuu hyvin nopeasti
hyvin paljon luoteja,
kuusi krenatööriä kuolivat nopeasti.
Tämän kertomuksen moraali on seuraava:
tapahtunutta ei kannata itkeä.
On tehtävä yksinkertaisesti näin:
mietipä kerran
mitä nuo neljä sissiä
voivat meille opettaa.

Süverkrüpin ja Degenhardtin kaltaiset protestilaulajat eivät tietenkään syntyneet tyhjästä, vaan heidän takanaan oli koko saksalainen 50 vuoden kabareeperinne. Kärkevään vasemmistolaiseen loistoonsa ei saksalainen kabaree silti enää sodan jälkeen noussut. Berliinin, Saksan "St. Germain de Spreen" Piikkisiat, Düsseldorfin Kom(m)ödchen ja Müncheninin Nauru- ja ampumaseura vastustivat aluksi johdonmukaisesti Länsi-Saksan jälleenaseistusta, mutta sortuivat 50-luvun mittaan puhtaaseen viihteeseen. Demokratian puolesta ja uusnatsismia vastaan korottivat äänensä 1920-luvulla syntyneeseen polveen kuuluvat Rudolf Rolfs, Wolfgang Neuss ja Hanns Dieter Hüsch. Rolfs teki tekstinsä Die Schmiere -nimiselle kabareelle Frankfurt am Mainissa. Vaikka ne eivät liitykään musiikkiin, on näyte Rolfsin tyylistä paikallaan. Katkelma on "Saanko huomauttaa että nappinne on auki" -nimisestä ohjelmasta vuodelta 1964. Isän ja Trudchen kaksinpuhelu:

Trudche: Isä, mistä oikein on kysymys marxismissa?
Isä: Etkö haluaisi mennä vähän ulos leikkimään?
T: Ei, haluaisin tietää, mitä marxismi on.
I: Kuule, piffaan sulle jätskin.
T: Ei, haluan tietää, mitä marxismi on!
I: Sellaisen ison sekoitetun jätskin?
T: Ei, haluan tietää marxismista . . .
I: No, sitä vastaan täytyy olla.
T: Miksi?
I: Kun niin vaan on!
T: Miksi?
I: Siellä on mansikkajätskiäkin, siitähän sinä pidät?
T: Miksi täytyy olla marxismia vastaan?
I: Koska Marx . . . tiedäthän, Marx oli ryssä . . .
T: Hän syntyi Trierissä.
I: Trierissä? Miten ihmeessä ryssä on joutunut Trieriin? Joka tapauksessa Marx oli proletaari.
T: Ja se proletaari opiskeli Bonnissa ja Berliinissä valtiotiedettä, filosofiaa ja historiaa . . .
I: Sinähän tiedät kaiken. Miksi sitten kysyt?
T: Isä, sinähän luet niin paljon lehtiä ja halusin vain saada selville, mitä sinä tiedät marxismista.
I: No, joka tapauksessa muurista on päästävä eroon!

Länsi-Berliinin keskeiseksi kabareehahmoksi 1960-luvulla tuli Wolfgang Neuss, joka oli jo 50-luvun alussa ohjannut pari ohjelmaa Piikkisioille. Joulukuussa 1964 alkoi ilmestyä hänen lehtensä Neuss Deutschland, "Saksan Satiirisen Yhtenäisyyspuolueen keskuskoomikkojen äänenkannattaja", joka ulkonaisesti oli parodia Neues Deutschlandista. Neuss julkaisi lehdessään mm. Wolf Biermannin lauluja piikkilangan toiselta puolen, ja pääsiäisenä 1965 nämä kaksi laulajaa tapasivat toisensa pääsiäismarssin lopputilaisuudessa Frankfurtissa ja tekivät yhteisen äänilevyn eräälle kaupalliselle yhtiölle.

Wolf Biermannin henkilökuva on poikkeuksellinen. Hän syntyi Hampurissa vuonna 1936 perheeseen, jonka isä pidätettiin 1937 ja päätti päivänsä Auschwitzissa 1943. Etunimet Karl Wolf hän oli antanut pojalleen erään työläisen mukaan, jonka natsit murhasivat Altonan verisunnuntaina 1933. Vuonna 1953 Wolf Biermann muutti Berliiniin, DDR:ään opiskellakseen poliittista taloustiedettä "siinä osassa Saksaa, jossa porvariston valta on murrettu ja natsismi hävi-

tetty". Hän oli myös Hanns Eislerin oppilaana ja kaksi vuotta Berliner Ensemblen ohjaaja-assistenttina, kunnes perusti oman teatterinsa, Berliinin työläis- ja ylioppilasteatterin, erääseen Brenzlauer Bergin takapihaelokuvateatteriin.

Biermann jos kukaan oli 60-luvun ja radikaalin ylioppilasliikehdinnän laulaja. Niukoin keinoin aikaansaadun kielellisen loiston takana oli kiukkuinen, melkein sairas satiiri. Hän hyökkäsi byrokratiaa vastaan, mutta byrokratiaa hän löysi kommunistisesta puolueesta, nimenomaisesti ja vain sieltä. Hän oli ihanteellinen marxilainen, mutta oli ajan tuulien mukana sitä mieltä, että todellista sosialismia ei vielä ollut rakennettu DDR:ssä:

Monien kuulen katkerasti sanovan:
"Sosialismi — hyvä asia
mutta mikä tänne on pystytetty,
on väärää tavaraa."[1]

Ja Biermann vaati sosialismia heti, tänä päivänä, ei huomenna — "älkää odottako parempia aikoja". Viranomaisten mieliä ei sen paremmin lämmittänyt, kun Biermann Saksalaisessa talvitarinassaan runoili kuvitelman paostaan piikkilangan yli Länsi-Berliiniin ja surkutteli niitä monia, jotka kulkivat samaa tietä miinakenttien läpi ja valuivat tyhjiin kuten ämpäri konepistoolin luotien lävistämänä. Laulajan palattua Frankfurtin rauhanmarssilta 1965 välienrikko sosialistisen yhtenäisyyspuolueen kanssa oli väistämätön, ja joulukuussa 1965 Neues Deutschland kirjoitti: "Skeptismi estää Biermannia käsittämästä valtiomme humanismia. Nähtävästi hän haluaa rakentaa sosialisminsa ilman poliittista johtoa."

Tilannetta ei tietenkään parantanut, että samana vuonna länsiberliiniläinen Klaus Wagenbachin uusvasemmistolainen kustantamo julkaisi Biermannin ensimmäisen chansonkokoelman Piikkilankaharppu. Wagenbach on sittemmin julkaissut Biermannin kaikki muutkin kirjat ja äänilevyt, jotka on nauhoitettu laulajan omassa asunnossa Chausseestrassella raitiovaunujen ja autojen taustamelussa. Biermannista tuli legenda Länsi-Saksan kirjallisuuspiireissä, silti hän torjui jyrkästi DDR:n vastaisen houkuttelun toteamalla: "Vaikeuteni oman maani joidenkin tovereiden kanssa ovat meidän asiamme." Ikään kuin vastaukseksi lännen reaktioille hän

---

[1] Älä odota parempia aikoja, 1963

kirjoitti Rudi Dutschkea vastaan tehdyn murhayrityksen jälkeen laulun Kolme luotia Rudi Dutschkeen, jossa hän selkeästi osoitti viholliset, joita vastaan on taisteltava:

Tuli luoti numero yksi
läpi Springer-lehdistön;
myös kilisi markat siellä
takana tiheikön.

Ja Schöneberg ampui toisen;
Schütz itse, kukapa muu.
Ja pyssynsuuna toimi
isännän oma suu.

Ja Kiesinger, kelpo natsi,
hän laukaisi kolmannen,
ja valittelun myös lausui
niin myötätuntoisen.

Ne osumat Rudi Dutschkeen,
ne hipoivat kaikkia,
ja ellemme puolustaudu
myös meihin voi osua.[1]

Legenda kapinallisesta Biermannista istui syvässä Länsi-Saksassa, ja Schönebergin raatihuoneessa hallitseva pormestari Schütz ojensi maaliskuussa 1969 — hänelle osoitetuista riveistä huolimatta — Biermannille symbolisesti kirjallisuuden Fontana-palkinnon. Neljä viikkoa aikaisemmin Länsi-Berliinin valtionsyyttäjä oli nostanut kanteen Biermannia vastaan Kiesingerin ja Schützin kunnian loukkauksesta. Runoilija itse tunsi tilanteen kipeänä. Hänen seuraavaan runokokoelmaansa Marxin ja enkelin kielin (1968) sisältyi runo Kolme sanaa puolueelle:

Veljeni, ota veitsi pois
rinnastani.
Olen valunut kuiviin
surusta.

Nosta, äiti, pois vihasi
heikoilta harteiltani.
Rakkautesi kantaminen
on niin raskasta.

---

[1] suom. Pentti Saaritsa, säv. Eero Ojanen

Rauhanlauluissaan, kuten Legenda sotilaasta kolmannessa maailmansodassa, Laulu Kuoleman kuolemasta tai Laulu panssarisotilaasta ja tytöstä, Biermann on runoilijana Brechtin perillinen, mutta näissäkään hän ei aina välttynyt poliittisilta tyhmyyksiltä. Kaj Chydeniuksen erästä kabareeta varten 1967 uudelleen säveltämä Sotilaslaulu

Sotilas, sotilas
harmaassa vakiomallissa.
Sotilas, sotilas
uniformussa.
Sotilas, teitä on liian paljon
sotilas, tämä ei ole leikkiä,
sotilas, en löydä kasvojasi.
Sotilaat näyttävät kaikki samanlaisilta,
elävinä ja kuolleina.[1]

sai myöhemmin Münchenin lauluryhmältä vastauksen "Sotilaat eivät ole samanlaisia, eivät elävinä eivätkä kuolleina". Ryhmä asetti vastakkain keisarin sotilaat vuonna 1914 ja Kielin punamatruusit vuonna 1918, Hitlerin Wehrmachtin ja Puna-armeijan, Bundeswehrin ja Volksarmeen. Kansanarmeija suojaa sitä, mikä sille kuuluu, Bundeswehr on olemassa pääoman takia.

Kabareelaulajan tunnusmerkkinä on melkein aina ollut kitara, ei vain siksi, että se soittimena on aulis joka paikan höylä, vaan myös symbolisen merkityksensä vuoksi. Kabareelle on kaikkina aikoina kaikissa maissa ollut ominaista asettautuminen tietyissä rajoissa yhteiskuntaansa vastaan, ja kitara symboloi luopumista porvarillisen 1800-luvun kotisoittimesta pianosta ja konserttipyhäkköjen soittimista viulusta, sellosta jne. Tyypillinen kabaree on myös jotakin määrittelemätöntä, samalla kertaa yhden miehen teatteria, puhetta ja musiikkia, mutta ei puhtaasti mitään näistä. Laulu vaihtuu puheeseen saumattomasti. Hyvään kabareehen kuuluvat perinteellisesti myös poliittiset huulet, joissa pieni poliittinen epätarkkuus on annettava anteeksi:

Emme enää syytä juutalaisia siitä, mitä olemme heille tehneet (Rudolf Rolfs).

---

[1] suom. Leena Kirstinä

Niin kauan kuin Neuvostoliitto on riistänyt DDR:ää, on jälkimmäinen tullut yhä rikkaammaksi (Wolfgang Neuss).

Ajattelusta saa kuhmuja:
ken ajattelee, on vasemmalla
ken on vasemmalla, osoittaa mieltään
ken osoittaa mieltään, saa kuhmuja.
Siis: ajattelusta saa kuhmuja.
(Dietrich Kittner)

Raja sopivan ja sopimattoman välillä on usein vähäinen, ja sosialististen maiden tapahtumien kaiut kabareessa on herkästi tajuttu sosialismin vastaisena propagandana. Siedettävää ehkä oli kun berliiniläisen Die Distel -kabareen pianisti kysyi Berliinin muurin pystyttämisen jälkeen, voiko hän soittaa Wagneria? Wagnerhan kuoli Venetsiassa, joten hän oli ikään kuin "loikannut" maastaan. Vaikeampi oli luultavasti ymmärtää, kun Friedrich Schiller -yliopiston kabareessa Jenassa esitettiin vuonna 1956 vain pari viikkoa Unkarin tapahtumien jälkeen ohjelma jalankulkijasta ja metsästäjän koirasta. Koiralla on kuonokoppa ja sitä talutetaan hyvin lyhyessä hihnassa. "Kuonokoppa", selittää metsästäjä, "on ampiaisten varalta; tiukka hihna on ystävyydenside." Yhtäkkiä koira riistäytyy irti. Kun se ei tottele metsästäjän kutsua, metsästäjä ampuu sitä jalkaan. Jalankulkijan ihmetellessä metsästäjä sanoo, että laukaus oli tarkoitettu ampiaisille, jotka olivat tehneet koiran hulluksi. Koira itse tuli toki kiitollisena takaisin.

Eräät DDR:n ja Prahan kabareiden tekijät ovatkin siirtyneet myöhemmin Länsi-Saksaan.

DDR:n nykyisistä lauluntekijöistä Reinhold Andert (s. 1944) edustaa selvimmin perinteistä kabareelinjaa. Hanns Eisler -musiikkikorkeakoulun filosofian assistenttina toimiva Andert on DDR:n lauluiikkeen perustajia ja saanut lauluistaan FDJ:n taidepalkinnon. Hänen monet sosialismista ja kansainvälisestä solidaarisuudesta kertovat laulunsa ovat tulleet yleisesti suosituiksi. Vertaansa vailla Andert on laulaessaan ystävällinen huumorinpilke silmäkulmassaan maansa pienistä epäkohdista ja irvistellessään leppoisasti viralliselle ystävyysseuratoiminnalle. Hänen neuvostoihmistä kuvaavista lauluistaan on mainioin Me rakennamme raketteja, jossa hän venäläisen kansanlaulun säestyksellä matkii tarkkakor-

vaisesti komsomol-prikaatilaisen saksan ääntämystä ja vähäisen kielitaidon aiheuttamia koomisuuksia. Reinhold Andertin rinnalla kitaralaulajina ovat tulleet tunnetuiksi etenkin Kurt Demmler ja Hartmut König, edellinen siviiliammatiltaan lääkäri ja jälkimmäinen lehtimies.

Rinnan kansanmusiikkia suosivan FDJ:n laululiikkeen kanssa DDR:ssä kehittyi 1960-luvulla myös uusi kirjallinen chanson, jonka säveltäjät lähes poikkeuksetta ovat olleet Eislerin sävellysoppilaita: Andre Asriel, Helge Jung, Tilo Medek. Uutta runoutta ovat säveltäneet myös Brechtin ikäpolveen kuuluvat Paul Dessau ja Rudolf Wagner-Régeny. Tyylille ominaista on kamarimusiikinomaisuus: pieni säestysyhtye, jonka rytmiikka on puoliksi klassisesta musiikista, puoliksi populaarimusiikista. Melodian tilalle on tullut sanojen lausutusta tiukasti myötäilevä ja erilaisia tunneilmeitä tavoitteleva vapaa melodinen ilmaisu. Näiden laulujen esittäjät ovat teatterin kasvatteja, Gisela Mayn seuraajia, ja heidän tekninen taitonsa on virtuosinen. Ohjelmiston yhtenä osana ovat Brechtin laulut, Eislerin ja Weillin mutta myös Dessaun, Wagner-Régenyn ja nuorempien säveltäminä. Kirjallisen chansonin esittäjistä nimekkäimmät ovat Suomessakin vierailleet Vera Oelschlegel ja Sonja Kehler.

Länsi-Saksan kabareelaulajista Hanns Dieter Hüsch (s. 1925) poikkeaa kitaralaulajan kaavasta. Mainzissa vuodesta 1962 yhden miehen kabareeta esittänyt Hüsch on kotonaan niin työväenlaulujen kuin modernin jazzinkin parissa. Hän kääntyy tietoisesti porvariyleisön puoleen: "Meidän on toki tehtävä työtä kaikilla rintamilla! Ja suuri porvarisyleisö on kerta kaikkiaan minun yleisöni. Myös sitä on puhuteltava! Maailma ei koostu vain kaduista ja tehtaista, vaan myös niin sanotusta keskiluokasta, sivistyneestä porvaristosta, niin sanotusta vasemmistoylioppilaasta, joka ei vielä täysin tiedä, mihin kuuluu." Kabareelaulajista Hüsch on musiikillisesti vaikeatajuisin. Eräällä hänen levyllään avustajina ovat Länsi-Saksan tunnetuimmat free jazz -muusikot (mm. George Gruntz ja Volker Kriegel), ja tulos on melko omituinen. Hüschin vuoroin puhelevaan, vuoroin laulavaan ääneen liittyy taustalla äänikulissi, jollaista tavallisesti tavataan vain äärimmäisten kokeilijoiden konserteissa. Vain poikkeustapauksessa, kuten hienossa Vähemmistöjen marssissa, Hüsch käyttää melodiaksi kutsuttavia aineksia.

Liittotasavallan ylioppilasnuorison suosiossa on etenkin Dietrich Kittner (s. 1936), hannoverilainen kitaralaulaja, jonka kuvaan kuuluu riisumattomasti nahkainen Lenin-lakki. Göttingenissä lakia opiskellut Kittner hämmästytti vuonna 1965 Hannoverin kunnon porvareita demonstroimalla eräänä kuumana kesäiltapäivänä kypärään ja kaasunaamariin pukeutuneena täpötäydellä Caféhaus-terassilla hätätilalakeja vastaan. Vuoden 1969 liikennelakon aikana hän esitti Hannoverin kaduilla yhden miehen teatteriaan. Vuoden 1962 tienoilla hän joutui kosketuksiin pääsiäismarssiliikkeen kanssa päätyäkseen lopulta järjestäytyneeseen kommunistiseen liikkeeseen. Kittner on ennen muuta teatterimies, ja musiikki näytteleekin hänen ohjelmissaan alistettua osaa; usein se on vain alku- ja loppumerkkinä hänen virtuosisille puheteksteilleen. Kittnerin pyrkimyksenä on pitkien loogisten ajatusketjujen avulla saada yleisö ensin ymmälleen ja sitten nauramaan. Laulaja Kittner on ottanut Ernst Buschin esikuvakseen, pikku eleitä myöten, ja hänen tunnetuin laulunsa Wir packen's an on muunnelma Buschin kuuluisasta Saippualaulusta 20-luvulta.

1920-luvun agitprop-tyylin modernin muodon kehitti viiden kölniläisen teatteritieteen opiskelijan vuonna 1966 muodostama Floh de Cologne[1], jonka johtavat hahmot ovat Gerd Wollschon ja Markus Schmidt, jälkimmäinen musiikin tekijänä. Floh de Cologne käyttää esityksissään kaikkia vaikuttamisen keinoja: laulua, mimiikkaa, pimeään saliin heijastettuja dioja ja filmejä ja ennen kaikkea modernia kovaäänistä rock-musiikkia. Neljä ensimmäistä ohjelmaa oli suunnattu liberaaliskonservatiiviselle kabaree-yleisölle, ja monessa suhteessa show muistutti The Fugs -yhtyeen samaan aikaan New Yorkissa tekemiä seksin ja rockin leimaamia kabareeohjelmia. Ensimmäiselle ohjelmalleen "Ennen käyttöä ravistettava päätä" ravistelevat "kirput" yhä päätään; onneksi — kuten he sanovat — sitä ei kukaan nähnytkään. Aiheina olivat hätätilalait, Vietnamin sota, uusnatsismin nousu ja talouskriisi, ja yhtyeen oma arvio kaikesta oli jälkikäteen: vasara ilman sirppiä. Floh de Colognen esiintymiset Länsi-Saksan vanhoilliselle teatteriyleisölle herättivät suunnatonta huomiota sekä joukon oikeusjuttuja sukupuolikurin loukkaamisesta ja jumalanpilkasta. Floh de Colognen maine maansa johtavana agitprop-ryhmänä perustuukin epäilemättä juuri rohkeaan ja provokoivaan esiintymiseen julkisuudessa.

[1] Kölnin kirput, äänteellisesti Eau de Colognea muistuttava sanaleikki

Essenin kabareepäivillä 60-luvun lopussa yhtye sai pahennusta aikaan tuomalla lavalle kaksi alastonta nukkea, joiden sukupuolielinten kohdalle oli sijoitettu tarvittavat valokatkaisimet. Eräässä laulussa esiintyjän tuli myös onanisoida.

Käänteentekevä Floh de Cologne uralla oli lähentyminen kommunistiseen puolueeseen ja sen tuloksena beat-show Liukuhihnabeibit vuonna 1969. Ohjelma oli tarkoitettu ammattioppilaille ja nuorille työläisille, ja sitä seurasivat suurkapitalisteja ja riistoa kuvaavat rock-ooppera Profitgeier[1] vuonna 1971 ja Lucky Streik[2] vuonna 1972. Viimeinen yhtyeen ohjelma, joka on nähty myös Suomessa, käsittelee Chilen vallankaappausta 1973. Floh de Cologne teho perustuu huumaavaan popmusiikkiin ja näyttämölliseen tapahtumiseen, jotka muodostavat kehyksen eräänlaiselle poliittiselle luennolle. Kokonaisuus on siten taiteellisesti muokattu valistustilaisuus, agitpropia parhaimmillaan. Tekstit ovat tämän mukaisesti informoivia ja kärjistäviä, harvemmin runollisia tai edes runomuotoisia. Näytteenä jälkimmäiseen tyyppiin kuuluva laulu Lucky Streikista:

On vaikea
nähdä sosialismissa toivo
kun on tottunut
luopumaan toivosta kapitalismissa.

On vaikea
nähdä sosialismissa inhimillisyys
kun on tottunut
kestämään kapitalismissa epäinhimillisyyttä.

On vaikea
nähdä sosialismissa ratkaisu
kun on tottunut
olemaan odottamatta ratkaisuja kapitalismissa.

On vaikea
nähdä sosialismissa vastaus
kun on tottunut
olemaan asettamatta mitään kysymyksiä kapitalismissa.

---

[1] voittokorppikotkat, nimeä käytetään L-Saksan suurkapitalisteista
[2] onnellinen lakko, amerikkalaiseen savukemerkkiin viittaava sanaleikki

On vaikea
nähdä sosialismissa tulevaisuus
kun on tottunut
elämään kapitalismissa menneisyydessä.

Floh de Cologne jälkiä vasemmistolaisen rock-oopperan saralla ovat astelleet länsiberliiniläinen Lokomotive Kreutzberg ja kölniläinen Die Machtwächter. Puhtaista lauluryhmistä merkittävin on düsseldorfilainen Die Conrads, joka samalla on liittotasavallan vanhin kommunistiseen puolueeseen ja työläisnuorisoliittoon sitoutunut esiintyjäryhmä. Conrads-yhtyeen, jonka rungon muodostavat kolme samannimistä veljestä, tyyli on maltillisempi kuin Floh de Cologne. Conrads-veljekset kertovat lauluissaan Länsi-Saksan 18 000 miljonääristä (vuoden 1970 tilaston mukaan), ihmisistä joita on tasan 18 000 liikaa. He eivät suinkaan kaihda tekemästä lauluja, joissa suurfirmojen johtajat saavat kuulla itsestään ujostelematonta tekstiä, milloin natsilaisen menneisyytensä, milloin työläisten erottamisen tai huonon kohtelun takia. Otsikolla Sika on aina sika kerrotaan kölniläisestä työsuojelupäälliköstä Boljahnista, jonka ammattitaito syntyi Hitlerin aikana eikä pääse nytkään ruostumaan. Murtakaa monopolien valta -levyssään Die Conrads käsittelee lisäksi vuokranantajia, liikennemaksuja, myrkkykaasuja. Brandt ja Scheel saavat rinnalleen Pontius Pilatuksen käsienpesuineen, My Lain silvotut lapset, Siinain aavikolle napalmin polttamat egyptiläiset kamelinajajat ja latinalaisen Amerikan ammutut plantaasityöläiset.

Tyypillinen länsisaksalainen vastakkainasettelu on Münchenin lauluryhmän ohjelmistoon kuuluvassa laulussa Krupp ja Krause, jonka tekstin on tehnyt Erwin Jedamus:

Saksan lävitse käy syvä juopa
joka jakaa kansakunnan.
Uuttahan tämä ei ole, tietysti,
mutta mielenkiintoista kuitenkin.
Esimerkki Kruppista ja Krausesta
selittää Saksan jaon todellisen rajan
luokkaristiriitana.
Sillä Krupp on monopoliherra
ja Krause proletaari.
Tässä on luokkaristiriita
jonka jokainen ymmärtää.

Herra Krupp, teollisuuden pomo
rikkaimpien miesten kerhon jäsen
omistaa tehtaat jotka ruokkivat tuhansia.
Yhtenä kymmenistä tuhansista
seisoo Krause päivästä päivään
Kruppin tehtaassa
tuntipalkkanaan viisi markkaa.

Monet Länsi-Saksan työläisnuorisoliittoon kuuluvista lauluryhmistä julkaisevat itse äänilevyjään, muutamia julkaisevat pienet aatteelliset yhtymät sekä Suomen Love Recordsia vastaava Pläne Verlag. Vasemmistolaisten laulujen kysyntä on liittotasavallassa suuri: erästä Volks-Musik -nimisen lauluryhmän Straussin vastaista omakustannuslevyä myytiin kuukaudessa 40 000 kappaletta. Ryhmät esiintyvät pääasiassa järjestöjen omissa tilaisuuksissa sekä suurissa koko maan käsittävissä tilaisuuksissa, kuten Essenin työväenlaulujuhlat 1970 ja Nürnbergin poliittisen laulun festivaali 1971. Niissä kuultuja esityksiä on julkaistu myös äänilevyllä. Tyypillinen piirre Länsi-Saksan poliittiselle laululle on kiinteä yhteys järjestöelämään ja sen puitteissa järjestettyihin suuriin kampanjoihin, kuten taistelu monopoleja vastaan tai ammattioppilaiden aseman parantamiseksi. Niinpä levyiltä ja runsaslukuisista laulukirjoista saattaa löytää lukuisia lähes samansisältöisiä lauluja, joiden otsikkoina ovat samat iskulauseet. Yksi runsaasti lauluja tuottaneista aktioista oli Punainen piste, joka syntyi vastalauseena liikennemaksujen rajuille korotuksille. Yksityisautot joissa oli punainen piste, kuljettivat ihmisiä töihin kunnallisten bussilinjojen reittejä pitkin.

Laajuudeltaan DDR:n nykyinen laululiike ylittää Länsi-Saksankin vireän musiikkitoiminnan. DDR:ssä lasketaan vuodesta 1960 syntyneen noin 4500 nuorison lauluklubia ja yhtyettä. Tunnetuin niistä on tammikuussa 1966 perustettu Oktoberklub, alunperin Hootenanny-klub, joka lokakuun suuren vallankumouksen 50-vuotisjuhlan johdosta kastettiin uudelleen Lokakuun klubiksi. Oktoberklubin noin 40 jäsenestä suurin osa on koululaisia ja ylioppilaita. Toimintaan sisältyy laulamisen ohella keskusteluja, esitelmiä ja tanssia. Erityisessä kirjailijatar Gisela Steineckertin johtamassa "tekstipajassa" kokeillaan uusia sanoituksia ja sävellyksiä. Oktoberklub on harrastajajärjestö, mutta vuoden 1973 lopulla muutamat parhaista muusikoista muodostivat ammatillisesti esiintyvän ryhmän Jahrgang 49 — nimi ei tarkoita ryhmän jäsenten syntymävuotta vaan DDR:n valtion syntymäaikaa. Jahrgang 49 on musiikissaan lähentynyt länsisaksalaisten ryhmien rocktyylistä sähköisesti vahvistettua laulutapaa.

Oktoberklubin toimintamuodoista kuuluisin on vuotuisten poliittisten laulujen festivaalin järjestäminen Berliinissä. Helmikuussa 1970 alkaneista musiikkijuhlista on tullut maailman tämän hetken poliittisen ja työväenlaulun tekijöiden tärkein kohtauspaikka, jossa myös uusilla ideoilla ja suuntauksilla on mahdollisuus murtautua kansainväliseen käyttöön. Ilman Berliinin poliittisen laulun festivaalia ei myöskään Suomen uudesta työväenlaulusta tiedettäisi muualla paljonkaan.

Vapautusliikkeiden lippujen alla

Työväenkulttuurin ongelmat valkoisen maailman teollistuneissa sivistysvaltioissa ovat sosiologisesti katsoen suhteellisen yksinkertaisia, joskaan eivät aina suinkaan yksiselitteisiä, kuten voi havaita ajateltaessa vaikkapa vain Suomessa tapahtunutta murrosta työväen jo perinteisen kisällikulttuurin tuhoutuessa lähes hetkessä 60-luvun muuttuneissa olosuhteissa. Se mitä Suomessa on tapahtunut, on osaksi pienessä mitassa samaa kulttuuri-imperialismia, joka ulottaa lonkeronsa kolmannen maailman eristäytyneimpäänkin soppeen. Erona on vain se, että meillä amerikkalaisen ja yleensä länsimaisen kapitalistisen kulttuurin vyöry on vyöryä oman kulttuurialueen sisältä, ja meillä on sekä keinot että mahdollisuus sen vastustamiseen yhteiskunnallisin ja kulttuurisin välinein.

Kolmannessa maailmassa asia on toisin. Kansallisten kulttuurien ja valkoisen miehen, siirtomaaherran kulttuurin yhteentörmäykseen ei ole voitu varautua eikä useimmassa tapauksessa käytettävissä ole myöskään yhteiskunnallisia keinoja maahan tunkevan kulttuurisyötön torjumiseen. Kolmannessa maailmassa törmäävät vastatusten sekä kulttuuri, nimenomaisesti ala-arvoisin viihdekulttuuri, että sivilisaatio koko laajuudessaan. Varsinkin Afrikan ja Aasian vähän kehittyneet maat ovat saaneet vastaansa teknisesti ja tiedonvälitykseltään ylivoimaisen kulttuurin, jonka henkiseen vastus-

tamiseen heidän voimansa eivät riitä. Heimoyhteisöstä yhtäkkisesti satoja vuosia edistyneempään maailmaan tempaistu värillinen on täysin avuton sellaisen kioskikulttuurin edessä, joka meillä ei koulutuksen ja voimakkaan vastareaktion takia kykene aiheuttamaan korvaamattomia vahinkoja. Kolmas maailma on saanut osakseen länsimaisen yhteiskunnan kulttuurituotteiden turruttavimman, väkivaltaisimman ja piittaamattomimman lohkon, ja sen vaikutus perinteisiin kulttuureihin on osoittautunut tuhoisaksi.

"Tällaisessa tilanteessa kolonisoidun ihmisen reaktio ei ole yksiselitteinen", kirjoittaa länsi-intialainen Frantz Fanon vuonna 1961 ilmestyneessä ja suomennetussakin kirjassaan Sorron yöstä.[1] Fanon on luultavasti ensimmäinen, joka on tajunnut kulttuuri-imperialismin luonteen ja kansallisten kulttuurien tehtävät kaikessa laajuudessaan ja kyennyt myös analysoimaan ilmiöitä tavalla, joka vielä tänään on pätevä. Fanon jatkaa:

"Massat säilyttävät koskemattomina siirtomaajärjestelmälle mitä vieraimpia perinteitä, ja käsityöläistyyli kangistuu yhä kaavamaisemmaksi formalismiksi; intellektuelli taas heittäytyy kuumeisesti tavoittelemaan valloittajan kulttuuria unohtamatta antaa kansallisesta kulttuurista vähätteleviä lausuntoja tai rajoittuu luetteloimaan tämän kulttuurin ilmenemismuotoja yksityiskohtaisesti, järjestelmällisesti ja intohimoisesti, mutta helposti hedelmättömäksi käyvällä tavalla.

Kummallekin yritykselle on yhteistä, että ne molemmat johtavat sietämättömiin ristiriitoihin. Olipa alkuasukas luopio tai kulttuurin olemuksen tutkija, hän on voimaton, nimenomaan koska siirtomaatilannetta ei analysoida ankaran tieteellisesti. Siirtomaatilanne pysäyttää kansallisen kulttuurin lähes kokonaan. Kansallista kulttuuria, kansallista kulttuurielämää, luovaa, muuttuvaa, kansallista kulttuuria ei ole eikä voi olla siirtomaaherruuden vallitessa."[2]

Kolmannen maailman kulttuuriongelma on nähtävissä erityisen selvänä vapautusliikkeiden ja sosialismia jo rakentavien kansojen musiikkikulttuurissa. Kuubaa ja kansanrintaman aikaista Chileä lukuun ottamatta — jotka moniin Afrikan maihin verrattuna ovat kehittyneitä maita — tässä epäyhtenäisessä kulttuurissa ilmenevät kaikkialla ristiriitaiset tekijät: toisaalta pako ihannoituun perinnekulttuuriin, toisaalta länsimaisen kulttuurin, usein sen populaareimman ja yksinkertaisimman osan ihailu. Pisimmilleen vietynä kummatkin perustuvat kulttuurin olemuksen väärään marxilaiseen arviointiin. Ensinmainittua suuntausta ovat edustaneet monet Euroopassa opiskelleet afrikkalaiset, joihin sopii hyvin Fanonin maininta "palatessaan kansansa luo kulttuuritoiminnan tietä alkuasukasintellektuelli käyttäytyy itse asiassa kuin ulkomaalainen... Kulttuuri johon intellektuelli kurkottaa on usein vain kokoelma yksityiskohtia. Halutessaan tarrautua kansaan hän tarrautuukin näkyvään vaateparteen."

Fanonilla on tähän suhtautumiseen vastaus: "Kansallinen kulttuuri ei ole folklorea, josta abstrakti populismi on ollut löytävinään kansan totuuden. Se ei ole puhtaita käyttäytymismuotoja, toisin sanoen muotoja, jotka yhä heikommin liittyvät kansan nykytodellisuuteen. Kansallinen kulttuuri on kansan ponnistelujen summa ajattelun tasolla, ja se kuvaa, puolustaa ja ylistää sitä toimintaa jonka avulla kansa on muodostunut ja säilynyt. Kansallisen kulttuurin tulee siis kehitysmaissa sijaita keskellä näiden maiden käymää vapaustaistelua."

Samaa vaatimusta jatkaa Guinean presidentti Sékou Touré Rooman kongressissa 1959 pitämässään puheessa:

"Vallankumouslaulun kirjoittaminen ei riitä, jos aikoo osallistua Afrikan vallankumoukseen. On tehtävä tämä vallankumous kansan kanssa. Kansan kanssa — ja laulut tulevat itsestään ja itsekseen.

Tähän toimintaan osallistuvan on oltava itse elävä osa Afrikkaa ja sen ajattelua, hiukkanen kansan energiaa joka on kokonaisuudessaan mobilisoitu ajamaan Afrikan vapautumisen, edistyksen ja onnen asiaa. Tämän taistelun ulkopuolella ei ole sijaa taiteilijalle tai intellektuellille, joka ei itse ole sitoutunut ja täydellisesti antautunut käymään yhdessä kansan kanssa Afrikan ja kärsivän ihmiskunnan suurta taistelua."[1]

Kolmannen maailman musiikkikehitystä nimittäisi etnomusikologi akkulturaation, kulttuurien yhteensulautumisen ongelmaksi. Poliittisen musiikin alueella se alkoi ensimmäisenä näkyä Kiinan ja Korean vapautusliikkeissä. Uusi isänmaallinen kansanlaulu syntyi Kiinassa ensimmäisen sisällissodan

---

[1] WSOY 1970

[2] Puheesta mustien kirjailijoiden ja taiteilijoiden toisessa kongressissa Roomassa 1959.

[1] kirjassa Sorron yöstä

aikana 1920-luvulla ja kasvoi taistelussa japanilaisia miehittäjiä vastaan. Tuon ajan säveltäjät olivat sotilaita ja talonpoikia, ja useimmat heistä ovat jääneet tuntemattomiksi. Venäläiset vallankumouslaulut tulivat maahan vuonna 1919, ns. toukokuun neljännen päivän liikkeen myötä ja ensimmäiset niistä olivat Neuvostopioneerien laulu sekä kansainvälinen tunnus Internationaali. 1930-luvun yksiäänisen ja selvästi venäläisvaikutteisen kuorolaulutyylin tuloksena oli lauluja kuten "Sosialismi on hyvä" tai "Olen hyvin onnellinen kolhoosissa". Erityisen suosituksi tuli venäläinen harmonikka. Muitakin esikuvia saattoi havaita. Jäljiteltiin esimerkiksi Beethovenia, ja paitsi että jäljiteltiin sävellyksiä, alettiin käyttää myös länsimaisia soittimia.

Koreassa kehitys oli vastaavanlainen. Vuonna 1927 perustettiin Korean proletaarinen musiikkiliitto, joka tiedosti musiikin luokkaluonteen ja lähti taisteluun taantumuksellista porvarimusiikkia vastaan. Huomattava uusi musiikkiperinne syntyi 30-luvulla Kim Il Sungin johtamassa vapautusarmeijassa. Luotiin lauluja kuten Partisaanien marssi ja Laulu liikekannallepanosta. Myös kansainvälisen työväenliikkeen laulut, ennen kaikkea Internationaali, tulivat vapautetuilla alueilla suosituiksi. Useita lauluja sävellettiin Neuvostoliiton ja neuvostoarmeijan ylistykseksi, ja näissä lauluissa omaksuttiin venäläisten laulu- ja soitinyhtyeiden tyylistä aineksia.

Mao Tse-tungin Jenanin puheen jälkeen 1942 eurooppalaiset vaikutteet jäivät vähemmälle ja ensisijaiseksi lähteeksi määritettiin oman maan kansanmusiikki. Joukkolaulun rinnalle astui joukkotanssi. Šenanin maakunnasta kotoisin oleva talonpoikaistanssi janggo tuli erityisen suosituksi, ja siitä kehittyi toisen maailmansodan aikana eräänlainen samanniminen laulunäytelmä. Lopulta se muuttui varsinaiseksi vallankumousoopperaksi, šinggo, joista ensimmäinen oli Tšu Vein, Tšang Lun ja Ma Kuon vuonna 1945 säveltämä Valkotukkainen tyttö. Vallankumousoopperan rinnalle nousivat kansansoitinorkesterit, jotka neuvostoliittolaisen esimerkin mukaisesti esittivät perinteisillä soolosoittimilla moniäänisiksi sovitettuja mahtavia kansanlauluja ja tansseja.

Sittemmin Kiinan uusi musiikkikulttuuri on kulkenut vaihtelevia ja mutkaisia polkuja, ja riippumatta siitä onko esikuvaksi valittu talonpoikainen kansallinen tanssi vai eurooppalainen sinfonia- ja marssimusiikki, yhteisenä nimittäjänä on ollut pyrkimys pois traditionaalisesta korkeakulttuurista,

maailman vanhimmasta nykypäivään säilyneestä musiikkikulttuurista hovimusiikkeineen ja oopperoineen. Toisilleen ristiriitaisten tekijöiden lopputuloksena kiinalaisen vallankumousoopperan musiikki muistuttaa tällä hetkellä vesitettyä länsimaista oopperatyyliä Puccinin aikakaudelta. Kulttuurien yhteensulautumisessa — jonka tulosta Kiinan perinteinenkin musiikki vuosisatojen ajoilta itse asiassa oli — eivät eri ainekset ole vaikuttaneet toisiinsa välttämättä hedelmällisesti.

Polttopisteeseen on tullut kiinalainen vallankumousooppera. Perinteinen Peking-ooppera oli ollut erittäin symbolinen ja keinotekoinen näytelmä, jonka aiheet olivat kaukana arkipäivästä ja kansan elämästä. Ne olivat usein vanhoja legendoja, esimerkiksi oopperat Lohikäärme flirttailee Feeniks-linnun kanssa tai Valkoinen käärme, jossa valkoinen käärme ja vihreä käärme kyllästyvät ikuiseen luostarielämäänsä ja muuttavat itsensä magian avulla kahdeksi nuoreksi neidoksi. Tavallisia vieraita oopperalavalla olivat lohikäärmeet ja aaveet.

Käännekohdaksi tuli vuosi 1958, jolloin päätettiin ryhtyä ns. suureen harppaukseen länsimaiden teollistuneiden valtioiden saavuttamiseksi. Tuona vuonna Šanghain Peking-oopperaseurueen jäsenet ryhtyivät kirjoittamaan uutta oopperaa, jonka nimeksi myöhemmin tuli Tiikerivuoren valtaus strategian avulla.

Oopperalla katsotaan Kiinassa olevan ennen kaikkea kasvattava tehtävä, ja tämän mukaisesti sillä on erittäin suuri poliittinen merkitys. Oopperan avulla on ilmaistu ja ilmaistaan tänä päivänä suoranaisia päivän- ja henkilöpoliittisia kiistoja. Tämän vuoksi on ymmärrettävää, että kiinalaisen oopperan huomiota herättävä piirre on sen muutettavuus. Perinteiseen tapaan esitettävät teokset luodaan ryhmätyönä ja niitä parannellaan jatkuvasti, jotta ne yhä paremmin kuvastaisivat toivottua kasvatustavoitetta. Niissä on hyvin yksinkertainen juoni, ja ihmistyypit maalataan mustavalkoisina, samaan tapaan kuin länsimaiden populaarikirjallisuudessa tai sarjakuvassa. Roistot erotetaan selvästi sankareista. Juuri sankarin kuvauksessa Peking-oopperan uudistamiskamppailu on ollut vaikein. Perinteinen Peking-ooppera nimittäin soveltui tavattoman hyvin erilaisten negatiivisten sankareiden kuvaamiseen, ja nyt oli kehitettävä tapoja kuvata uutta, kansasta lähtenyttä sankaria. Silti uusi ooppera

perustuu yhä oleellisesti Peking-oopperan laulutyyleihin, joita vain on yksinkertaistettu.

Kiinalainen erikoispiirre on tähdentää asioiden tai toiminnan luonnetta arvostuksen sisältävin määrein. Kiinalaisessa oopperassa ei taisteluun ryhdytä vaan siihen ryhdytään pelottomasti. Kiinan kansa on käynyt taisteluja Kiinan kommunistisen puolueen oikealla johdolla. Luonnonkuvauksella on keskeinen osuutensa, ja luonto nähdään, toisin kuin turisteille myytävissä maisemakorteissa, työtätekevän kansan kätten jälkenä. Puulla ja metsällä on syvä merkityksensä:

> Meidän on oltava kuin mänty Tai-vuoren huipulla
> seisten korkeana ja ylväänä taivasta vasten.
> Mikään pyörremyrsky ei saa sitä kaatumaan
> mikään salama ei pysty sitä halkaisemaan.
> Polttava kesäaurinko ei voi sitä kuihduttaa
> talven lumessa ja jäässä se käy vihreämmäksi
> ja tuoreemmaksi.
> Tuo arpinen mänty on kestänyt kovimmatkin koetukset
> ja vahvistunut, sitkistynyt
> ja tullut entistä elinvoimaisemmaksi.
> Sen oksat ovat kuin rautaa, sen runko kuin pronssia.
> Kaikki ihailevat sen uljuutta.
> Olkaamme me kahdeksantoista sairasta
> ja haavoittunutta sotilasta
> lujia kuin kahdeksantoista mäntyä![1]

Toiminnallisessa huipennuksessa vallankumousoopperan musiikkiin punotaan tavallisesti Internationaalin tai Itä on punainen -laulun melodia. Eleet ovat tahallisen ihanteellisia, kaukana arkipäivästä ja todellisuudesta. Oopperan Punainen lyhty loppukohtauksessa punaiset liput liehuvat kirkkaansinistä taivasta vasten. Sissit muodostavat sankarikuvaelman uljaassa asennossa. Sissijohtaja kävelee alas rinnettä, ja kiväärejään ja miekkojaan edestakaisin heilutellen kaikki riemuitsevat voitosta. Tieh-mei, sankarin jälkeenjäänyt tytär pitää punaista lyhtyä korkealla heleänpunaisen valon säteillessä siitä näyttämölle. Esirippu laskeutuu hitaasti.

Millainen suhde vallitsee poliittisen taistelun ja kulttuurin välillä? "Keskeytyykö kulttuuri konfliktin ajaksi?" kuten Fanon Rooman puheessaan aiheellisesti kysyy. Vastaus tähän on

---

[1] kuorokohtaus oopperasta Šatšiapang

kaksinainen, niin kuin Fanon itse toteaa: "Pelkkä taistelumenestys ei jälkeenpäin pätevöitä ja voimista kulttuuria, eikä kulttuuri nuku taistelun aikana talviunta."

Sen melko vähäisen tiedon perusteella, joka meillä on Afrikan ja Aasian vapautusliikkeiden musiikista, sitä leimaavat hajanaiset, järjestämättömät ja erisuuntaiset pyrkimykset. Yhteistä kaikelle on se, että mikä tahansa vapautusliikkeiden musiikkinäyte tuntuu kuuluvan akkulturoituneen, sekoittuneen musiikin lajiin, mitä esimerkiksi Afrikan musiikki tänä päivänä valtaosaltaan onkin. Lisäksi kuvaan vaikuttaa se, mitä kanavia myöten tieto on Eurooppaan kulkeutunut. Kun ranskalainen, edistyksellinen levy-yhtiö Le Chant du Monde muutamia vuosia sitten julkaisi Angolan taistelulauluja, se valitsi esittäjäksi Angolassa (vuonna 1943) syntyneen ja Pariisissa maanpaossa asuneen Portugalin kommunistisen puolueen jäsenen ja musiikinopiskelijan Luis Cilian, jonka tyyli on sävyttynyt portugalilaisen ja ranskalaisen chansonin mukaisesti. Italialainen Archivi Sonori -instituutti Milanossa julkaisi samaan aikaan dokumenttilevyn Angolasta, jossa osaa kappaleista säestävät tyypillisesti afrikkalaiset rumpurytmit. Äänitykset tuntuvat spontaanisti syntyneiltä vapautettujen alueiden kylien asukkaiden yhteisesityksiltä. Suomalaisen Love Records -yhtiön yhteistyössä Angolan vapautusrintaman MPLA:n kanssa julkaisema äänilevy puolestaan sisältää laulu- ja soitinyhtye Njazin[1] esityksiä, jotka yleistyyliltään kuuluvat Kongon seuduilla yleiseen modernin viihdemusiikin suuntaan, ns. Kongo-kitaramusiikkiin latinalaisamerikkalaisine vaikutteineen. Suomessa julkaistuista nauhoista suurin osa kuitenkin on säestyksetöntä moniäänistä kuorolaulua, toisin kuin yhtyeen Brazzavillessä julkaistuilla levyillä. Ja vihdoin amerikkalaisen Folkways-yhtiön vuonna 1962 julkaisema Angola-levy, joka sisälsi UPA-järjestön afroamerikkalaisesta ja eurooppalaisesta uskonnollisesta musiikista saatuja vaikutteita. MPLA:n kanssa kilpaileva vapautusliike UPA oli tuohon aikaan julistanut Pohjois-Angolassa vähäistä kannatusta saaneen itsenäisen Angolan tasavallan.

Näemme siis, että yhden ja saman siirtomaaorjuudessa elävän kansan vapauslauluista löytyy yhtä aikaa mitä erilaisimpia aineksia, jotka aikanaan tulevat luultavasti sulautumaan yhteen uudeksi kokonaisuudeksi. Kuten Euroopassa,

---

[1] Njazi = Ukkonen

porvariston ylätyyliä jäljittelevät vanhat aatteelliset laulut ovat jääneet elämään klassikkoina, ja niiden rinnalle on kussakin maassa syntynyt uudempi omaperäinen työväenlaulukulttuuri, niin myös Vietnamin, Angolan, Mosambikin, Guinea-Bissaun ja Etelä-Afrikan vapautusliikkeiden tämänhetkiset Euroopasta tai Kuubasta lainatut marssit tulevat jäämään historialliseksi mutta silti eläväksi muistoksi taistelun vuosilta, ja niiden rinnalle tulee kehittymään uusi kansallinen ja sisällöltään yhteiskunnallinen musiikkikulttuuri. Millainen tämä kulttuuri on muodoiltaan, sitä emme tiedä, ja kussakin maassa se tulee luultavasti olemaan erilainen kansallisten perinteiden mukaisesti.

Yhden viitteen antaa Tansanian tämän päivän populaarimusiikki, joka musiikillisesti katsoen on haarautuma Kongokitaramusiikista. Yhteiskunnallisesti sen tehtävä on kokonaan toinen. Kun Kongo-kitaramusiikin yleisenä sisältönä on — ilmeisesti siirtomaa-aikana saadun ranskalais-belgialaisen kulttuurin vaikutuksesta — rakkaus ja muut maailman populaarimusikissa yleiset aiheet, tansanialainen laulaja puhuu lukutaidottomuudesta ja yhteiskunnallisista asioista. Tämä tapahtuu Tansaniassa yhtä luontevasti kuin vallankumouksen jälkeisessä Kuubassa, jossa kansanmusiikin suhde nykypäivään on luonnollinen ja jossa kolmatta maailmaa yleensä vaivaavat ristiriidat kulttuurielämässä monine keinotekoisine raja-aitoineen on kyetty alusta lähtien estämään. Tämä suhtautuminen on heijastunut tyypillisenä myös Suomessa asuvan tansanialaisen säveltäjän Longfellow Martin Mugarulan täällä ja Länsi-Saksassa julkaistuihin tuotteisiin.

Vapautusliikkeiden musiikki liittyy kuitenkin läheisemminkin itse kansan elämään kuin muutamissa harvoissa levyteollisuuden ja radiotoiminnan keskuksissa kehittynyt akkulturoitunut populaarimusiikki, oli se miten yhteiskunnallista tahansa. Sikäli kuin tiedetään, afrikkalaisessa kylässä saattaa koko asujaimisto yhä ottaa aktiivisesti osaa musisointiin. Afrikkalaisessa kylässä on perinteisesti vallinnut yhtenäiskulttuuri, jossa ei tunneta taidemusiikkia ja sen vastapainona jotain helppohintaisempaa. Järjestelmän sisällä vaihtelu syntyy ainoastaan siitä, mihin tarkoitukseen musiikkia käytetään. Eurooppalainen säveltäjä saattaa säveltää joko sinfonian tai iskelmän. Afrikkalainen kyläyhteisö synnyttää hää- tai hautauslaulun. Kaikki afrikkalainen musiikki on kulttuurin tässä kehitysvaiheessa yhteiskunnallista. Niinpä kun vapautusliikkeiden julkaisemilla levyillä esitetään

selkeästi poliittiseen taisteluun liittyviä lauluja, ei tästä tule tehdä sitä johtopäätöstä, että kyseessä ei olisi aito kansanmusiikki. Kansanmusiikin aiheet ovat kautta aikojen ja kautta maailman olleet päivänpolttavia — vasta kerääjiensä mukana kansanmusiikki on alkanut etääntyä syy-yhteydestään ja muuttua esteettisen tarkastelun kohteeksi.

Tietenkin afrikkalaisessa kylässä on — kehitysasteesta riippuen — musiikkispesialisteja, jotka ovat enemmän kuin tavalliset kansalaiset erikoistuneet soittoon ja lauluun. Näyttää siltä, että tällaisten spesialistien osuus aseellisen taistelun aikana on vähäisempi kuin muissa oloissa. Todennäköistä on, että vapautuksen jälkeen tällaiset spesialistit kerätään erityisiin kansanmusiikkiorkestereihin, joissa alkaa tapahtua vanhan kulttuuriperinteen kriittinen valinta ja muokkaus. Malli tällaiselle kansalliselle edustusorkesterille on Vietnamissa, jossa Etelä-Vietnamin väliaikainen vallankumoushallitus on muodostanut 100-päisen kansallisyhtyeen. Vietnamin demokraattisessa tasavallassa vastaava orkesteri oli muodostettu jo 50-luvun alussa, ja se esittää usein kaukaisistakin syrjäkylistä ja vähemmistöryhmien kulttuurista poimittuja kansanlauluja ja tansseja jossain määrin jalostettuina, kuten Neuvostoliiton kansanmusiikkiorkesteritkin ovat tehneet.

Afrikkalaisen kyläyhteisön musisointi esim. Guinea-Bissaun tasavallassa saattaa kuumimmillaan muistuttaa modernin jazzin kaoottisuutta — juuri tämä on emäkulttuuria, jota USA:n mustat intellektuellit ovat koko 60-luvun etsineet identiteettinsä tueksi. Sisällöllään se kuvaa realistisesti taistelun vuosia, vangittujen tovereiden kohtaloa, puolueen johdolla käytävää tietä. Tyypillinen teksti on laulu Nuorin poikamme[1]:

Väittävät ettei nuorimmalla pojallamme
ollut henkilöpapereita
ja lähettivät hänet São Tomélle.
He leikkasivat pojaltamme tukan.
Kenties hän ei enää koskaan palaa,
voi tätä tuskaa!
Poikamme lähetettiin São Tomélle.

Vastaavat aiheet löytyvät Etelä-Afrikan vapautusliikkeen ANC:n lauluista. Sharpevillen ja Langan verilöylyt ja van-

[1] levyltä Angola (Eteenpäin ETLP 307)

kilaan joutuneiden mustien johtajien kohtalot ovat lähtökohtana salaisesti leviäville ja esitetyille lauluille:

Sharpevillessa valunut veri
asettaa sinulle kysymyksen, Verwoerd.
Eräänä päivänä
marssimme poliisiasemalle.
Meillä oli passit,
me annoimme ne takaisin.
Vastauksena olivat luodit,
buurit ampuivat meidät maahan.
Näin sanomme sinulle, Verwoerd:
Langassa vuotanut veri
on afrikkalaista verta.
Veri nostattaa kysymyksen
asettaa sinulle kysymyksen, Verwoerd.
Tämän sanomme sinulle, Verwoerd.[1]

Etelä-Afrikan vapautusliikkeen laulut ovat poikkeuksetta kuorolauluja, jotka usein esitetään koko mustalle Afrikalle nykyään ominaiseen melodiseen tyyliin tersseissä laulaen. Esitystyylin on tässä tapauksessa sanellut poliittinen todellisuus; lauluja esittävät maanalaiset ryhmät ja pakolaiset, joihin vain harvoin kuuluu musiikkispesialisteja soittimineen. Toisaalta on hyvin kuviteltavissa, että poliittisia vaatimuksia esittävissä joukkolauluissa pyritään eroon siitä heimokulttuurista, jota zulu- ja xhosa-työläiset sunnuntai-iltapäivisin esittävät turisteille Johannesburgin kaivoksilla. Etelä-Afrikalle, niin kuin kaikille niille mustan Afrikan alueille, joilla lähetysliike on ollut voimakas, on myös ominaista eurooppalaisesta virsilaulusta tai amerikkalaisesta negro spirituaalista saadut vaikutteet, kuten Enoch Sontongan säveltämässä laulussa Nkosi sikelel' iAfrika, Jumala siunatkoon Afrikkaa, joka vuonna 1912 valittiin ANC:n hymniksi. Sama sävelmä on nykyään sekä Tansanian että Sambian ja lisäksi zulujen itsehallintoalueen KwaZulun kansallislauluna. Hengellisen humanismin leimaaman laulun rinnalle ovat tänä päivänä nousseet konkreettisemmat tunnukset mustien yhdistymisestä:

---

[1] Elogazi la se Sharpeville, levyltä Kämpfendes Afrika, Pläne Verlag

Vaadimme maatamme takaisin
näiltä rosvoilta.
Zulut, xhosat, sothot yhdistykää!
Eräänä syyskuun päivänä
johtajamme vangittiin.
Zulut, xhosat, sothot yhdistykää!
Hei Vorster,
avaa vankiloittesi ovet.
Me käymme niihin sisään
pelkäämättä enää kuolemaa.[1]

Frantz Fanon huomauttaa osuvasti, että neekeri ei milloinkaan ole ollut niin täysin neekeri kuin valkoisten ylivallan aikana. Legenda neekereiden villi-ihmisyydestä tai arabialaisten barbaarisuudesta on puhdas siirtomaa-ajattelun tuote, sellaisen ihmisen ajatuskanta, jonka Euroopassa saavuttaman kulttuurin tuloksista ja historiasta ei enää tarvitse antaa todisteita. Tällaisessa tilanteessa alkuasukasintellektuellin hakeutuminen maansa menneisyyteen ylikorostetullakin tavalla ei ole suinkaan outoa, siitä huolimatta että "mitkään ajateltavissa olevat todisteet ihmeellisestä songhai-kulttuurista eivät muuta sitä tosiasiaa, että nykysonghait ovat aliravittuja, lukutaidottomia ja juurettomia, tyhjänpäiväisiä ja tyhjäkatseisia", kuten Fanon sanoo.

Monissa tapauksissa valloittajien oma kulttuuri on jopa ollut iältään vähäisempää kuin "sivistyksen piiriin" tuotavien "raakalaisten". Algerian sodan aikana yksinäinen solisti saattoi laulaa seuraavanlaista tuntemattoman sotarunoilijan tekstiä täsmälleen samoin koukeroisin kuvioin, joita hänen esi-isänsä olivat esittäneet arabialaisissa hoveissa paljon ennen kuin Ranskassa tunnettiin mitään muuta kuin gallialaista heimokulttuuria:

Panssari on tulossa ylös mäkeä,
seuranaan jeeppi.
Si-Lakhdar makaa väijyksissä
ja räjäyttää sen.
Sotureita johtavat Tahar ja Abdel Madjid.

---

[1] Iza kunyathel' iAfrika, levyltä Kämpfendes Afrika, Pläne Verlag

Tule pois kallioilta, Djabar,
ja asetu väijyksiin,
ammu kirottuja vihollisia,
tapa heidät kuin kärpäset.[1]

Samaan aikaan kun Palestiinan aseelliset vapautusjärjestöt saivat koko läntisen maailman pelon ja epävarmuuden valtaan lentokonekaappauksillaan ja Münchenin hyökkäyksellään, palestiinalaissäveltäjät ja runoilijat osoittivat vapautusliikkeen pohjautuvan kulttuuriin, joka on yhtä vanhaa ja hienostunutta kuin juutalaiskulttuuri Israelissa. Syyrialaissyntyinen säveltäjä ja laulaja Abed Azrié julkaisi Ranskassa chanson-levyn, jonka tekstit olivat peräisin vastarintaliikkeen aktiiveilta ja Israelin kommunistisen puolueen jäseniltä. Yksi näistä oli syyskuun uhreille 1970 Jordaniassa[2] omistettu Mahmud Darwichin runo Uhri numero kahdeksantoista:

Oliivipuumetsä oli kerran vihreä
äskettäin ... ja taivas
oli sen päällä sinisenä metsänä
äskettäin ... lemmikkini.
Mikä muutti sen tänä yönä?
Älä syytä minua,
he murhasivat minut
murhasivat
  murhasivat
    murhasivat.

Kansan vallankumouksellinen perinne ei myöskään ole pelkästään eurooppalainen ilmiö. Itä-Turkissa pienessä maalaiskylässä vuonna 1945 syntynyt kurdilainen säveltäjä ja laulaja Rahmi Saltuk, joka vuoden 1971 sotilasvallankaappauksen jälkeen on ollut maanpaossa, on tuonut sävellyksinään esiin suuren turkkilaisen filosofin, runoilijan ja vallankumouksellisen Pir Sultan Abdalin tekstejä 1500-luvulta. Osmannit kävivät tuohon aikaan jatkuvia sotia Persian šaahia vastaan, ja joka häviönsä jälkeen he panivat toimeen verisen terrorin Anatoliassa asuvia alleviitteja[3] vastaan haudaten elävältä kymmeniä tuhansia. Pir Sultan Abdal asettui osmanneja vastaan ja kirjoitti runoja, joissa iloittiin Turkin tappioista. Pir käytti jokaisessa runossaan ihailevasti sanaa šaahi, ja hänet hirtätti juuri tästä syystä hänen entinen oppilaansa Hizir, josta oli tullut runoilijan kotikaupungin Sivasin maaherra. Legendan mukaan Hizir, joka tiesi opettajansa järkähtämättömyyden, lupasi tälle vapauden jos tämä toisi kolme runoa, joissa ei mainita Persian šaahia. Pir Sultan Abdal teki kolme runoa, joissa kaikissa ylistettiin šaahia.

Pir Sultan Abdalin runoissa riisto esitettiin konkreettisella tavalla 300 vuotta ennen Marxia ja Engelsiä. Niihin kuuluivat pessimismi ja valitus, kuten on ominaista turkkilaiselle kansanrunoudelle, mutta Pir kritikoi sen lisäksi suoraan yhteiskuntaansa ja sen hallitusta, kehotti nousemaan sortajia vastaan ja hajoittamaan heidän palatsinsa ja katsomaan mitä sitten tulisi tapahtumaan. Todella rohkea taistelutunnus aikana, jolloin Saksan kapinoivat talonpojat polttivat kyläluostareita mutta ilman selvää tietoisuutta oman luokkansa mahdollisuuksista hallita! Pir oli ajattelussaan historian kehitystä edellä ja tähtäsi suoraan proletaariseen vallankumoukseen.

[1] levyltä Freedom fighters of Algeria, Folkways Records
[2] Jordanian armeijan ja sissiliikkeen välillä vallitsi silloin sotatila
[3] uskonnollinen lahko

KIRJALLISUUTTA

R. Serge Denisoff: Great day coming. Folk music and the American left. University of Illinois Press 1971. Amerikan kommunistisen puolueen laululiikkeen historia.

Perry Friedman: Hör zu, Mister Bilbo. Lieder aus der amerikanischen Arbeiterbewegung 1860—1950. Verlag Rütten & Luening, Berlin 1962. Amerikkalaisia työväenlauluja sadan vuoden ajalta.

Jacques Vassal: Folksong. Une histoire de la musique populaire aux Etats-Unis. Editions Albin Michel, Paris 1971. Yhdysvaltain valkoisen kansanmusiikin ja siihen pohjautuvien musiikinmuotojen historia. Sisältää runsaasti tietoja vasemmistolaisesta folk-liikkeestä.

Edith Fowke & Joe Glazer: Songs of Work and Protest. 100 favorite songs of American workers. Complete with music and historical notes. Dover Publications New York 1960/1973. Laaja työväenlaulujen nuottipainos historiallisine tietoineen työväenlaulusta Yhdysvalloissa.

The Weavers Song Book. Harper & Row, New York 1960. The Weavers-yhtyeen lauluja nuottipainoksena taustatietoineen.

Barbara Dane-Irwin Silber: The Vietnam songbook. The Guardian Book, New York 1969. Vietnam-aiheisten laulujen antologia eri puolilta maailmaa.

Philippe Carles-Jean-Louis Comolli: Free jazz – Black Power. Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1973. Saksannos ranskalaisesta alkuperäisteoksesta, jossa käsitellään laajasti mustaa ideologiaa 1960-luvun jazzissa.

Arbeitersongbuch. Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1973. Länsisaksalaisten ohjelmaryhmien lauluja 1960–70-luvuilta.

Klaus Budzinski: Vorsicht, die Mandoline ist geladen. Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1970. Sodanjälkeisen saksalaisen kabareen historiaa.

Klaus Budzinski: Soweit die scharfe Zunge reicht. Textsammlung. Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1964. Kabareetekstikokoelma.

Klaus Budzinski: Linke Lieder – Protestsongs. München 1966. Vasemmistolaisia lauluja Länsi-Saksasta.

Das war Distel(l)s Geschoss. Texte. Berlin 1962. Distel-kabareen tekstejä Berliinistä.

Gerd Semmer: Widerworte – Gedichte und Chansons. Berlin-Weimar 1965. Länsi-Saksan rauhanliikkeen lauluja ja runoja.

Franz Josef Degenhardt. Politische Lieder 1964–72. Richard Boorberg Verlag, München 1972. F. J. Degenhardtin laulutekstejä sekä häntä luonnehtivia artikkeleita.

Franz Josef Degenhardt: Spiel nicht mit den Schmuddelkindern. Balladen, Chansons, Grotesken, Lieder. Rowohlt, Hamburg 1969. F. J. Degenhardtin laulutekstejä vuosilta 1963–68.

Franz Josef Degenhardt: Im Jahre der Schweine. Rowohlt, Hamburg 1973. F. J. Degenhardtin varhaisia laulutekstejä.

Degenhardt-Neuss-Hüsch-Süverkrüp: Da habt ihr es! Neljän laulajan kabareetekstejä. Rowohlt, Hamburg 1968/1970.

Wolfgang Neuss: Das jüngste Gericht. Rowohlt, Hamburg. Neussin kabareetekstejä.

Wolfgang Neuss: Neuss Testament. Rowohlt, Hamburg 1966. Neussin kabareetekstejä.

Wolfgang Neuss: Asyl im Domizil. Rowohlt, Hamburg 1968. Neussin kabareetekstejä.

Damokles Songbücher 1–13. Länsisaksalaisen Damokles Verlagin kirjasarja, mm. Hanns Dieter Hüschin, Dietrich Kittnerin, Rudolf

Rolfsin, belgialaisen Jacques Brelin ja neuvostoliittolaisen Bulat Okudšavan tekstejä.

Wolf Biermann: Die Drahtharfe. Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1965. Biermannin varhaiset laulut ja runot.

Wolf Biermann: Mit Marx- und Engelszungen. Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1968.

Wolf Biermann: Für meine Genossen. Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1972.

Wolf Biermann: Deutschland. Ein Wintermärchen. Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1972.

Wolf Biermann: Der Dra-Dra. Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1970. Allegorinen musiikkinäytelmä.

Hanns Dieter Hüsch: Carmina Urana. Damokles Verlag, Ahrensburg 1964. Länsisaksalaisia rauhanlauluja.

Rolf-Ulrich Kaiser: Protestfibel. Bern-München-Wien 1968. Protestilauluja Länsi-Saksasta.

Floh de Cologne: Profitgeier und andere Vögel. Klaus Wagenbach Berlin 1971. Valikoima Floh de Colognen kabareetekstejä.

Frantz Fanon: Sorron yöstä. WSOY 1970.

Intersongs. Festival des Politischen Liedes. Verlag Neues Leben, Berlin 1973. Berliinin poliittisen laulun festivaalin esiintyjiä vuosilta 1970–72.

ÄÄNILEVYJÄ

The Folk Box. Elektra EKL 9001. Laaja levyantologia amerikkalaisen kansanlaulun historiasta, sisältää vasemmistolaisen folkliikkeen klassikkolevytyksiä.

The songs and stories of Aunt Molly Jackson. Folkways FH 5457. Täti Molly Jacksonin lauluja.

Woody Guthrie: Bound for Glory. Folkways FA 2481.

Woody Guthrie: Ballads of Sacco & Vanzetti. Folkways FH 5485. Guthrien laulusarja Sacco ja Vanzetti-oikeudenkäynnistä.

Woody Guthrie: Dustbowl ballads. RCA Victor LPV 502.

Woody Guthrie: Library of Congress recordings. Elektra EKL 271/2. Guthrien varhaiset levytykset Yhdysvaltain kongressin kirjastolle.

Almanac Singers: Talking Union and Other Union songs. Folkways FH 5285. Almanakkalaulajien ensimmäinen levyalbumi v. 1940 sekä muita ammattiliittolauluja. Sama ilmestynyt myös Ranskassa nimellä Chants des syndicats Americains. Le Chant du Monde FWX-M 55 285.

Cisco Houston: Songs of Woody Guthrie. Vanguard VRS 9089.

Sing out! Hootenanny. Folkways FN 2513. Hootenanny-lauluja New Yorkista.

Pete Seeger: American industrial ballads. Folkways FH 5251. Amerikan teollisuustyöläisten lauluja.

Sing out with Pete! Folkways FA 2455. Pete Seegerin live-äänityksiä.

Donovan. The Universal Soldier. PYE NEP 24219. EP-levy.

Joan Baez. Vanguard AVRS 15 639. EP-levy, mm. We shall overcome ja There but for fortune.

Joan Baez: Gracias a la Vida. AM Records SP 3614. Joan Baezin espanjankielisiä lauluja, mm. Violeta Parran sävellyksiä.

We shall overcome! Documentary of the marsch on Washington. Broadside records BR 592. Dokumenttilevy marssista Washingtoniin elokuussa 1963. Pääasiassa puhetta (Martin Luther King), katkelmia Bob Dylanin, Joan Baezin ym. lauluista.

The Broadside Singers. Broadside records BR 303.

We shall overcome. Songs of the Freedom Riders and the Sit-Ins. Folkways FH 5591. Kansalaisoikeusliikkeen lauluja, mm. Guy Carawan.

Freedom Songs: Selma, Alabama. A documentary recording by Carl Benkert. Folkways FH 5594. Dokumenttiäänityksiä mustien kansalaisoikeusmarssista Alabamassa.

The Freewheelin' Bob Dylan. CBS 62 193.

Bob Dylan. The Times They Are a-Changin'. CBS 62 251.

Tom Paxton: Ramblin' Boy. Elektra EKL 277.

Tom Paxton: Ain't That News. Elektra EKL 298.

Phil Ochs: I Ain't Marching Any More. Elektra EKS 7287.

Martha Gaber. Love Records LRLP 23. Martha Gaberin laulamia tyypillisiä folk-liikkeen lauluja.

Chants de la Révolution Mexicaine. Le Chant du Monde LDX-S-4309. Meksikon vallankumouksen lauluja Jorge Saldanan ja Los Mayas-ryhmän esittäminä.

Mexique. Cronica Mexicana. Le Chant du Monde LDX 74421. Meksikon ylioppilasliikkeen lauluja vuodelta 1968 Judith Reyesin laulamana.

Cuba si! Eteenpäin ETLP 312. Kuubalaisia lauluja, suomenkieliset tekstit.

Chants de la Révolution Cubaine. Le Chant du Monde LDX-S-4288. Kuuban vallankumouksen lauluja. Espanjan- ja ranskankieliset tekstit.

Cuba va! Songs of the new generation of revolutionary Cuba. Paredon P 1010. Maahantuoja Love Records. Kuuban kansallisen filmi-instituutin ICAIC:n kokeellisen musiikin ryhmä.

Cancion Protesta: Protest song of Latin America. Paredon P 1001. Maahantuoja Love Records. Havannan protestilaulujen festivaalin 1967 äänityksiä.

Atahualpa Yupanqui: Preguntitas sobre Dios. Le Chant du Monde LDX 7 4415.

Hommage à Atahualpa Yupanqui. Disques BAM LD 5732. Maahantuoja Discophon.

Quinteto Tiempo: Joki kutsuu. EMI 5 E 062-81653.

Uruguay. Canciónes para mi América. Le Chant du Monde LDX 74362. Daniel Viglietin lauluja.

Oroza. Canción para mi América. Eteenpäin ETLP 314. Orozan perheen esittämiä lauluja latinalaisesta Amerikasta.

Brésil. Sertao favelas. Le Chant du Monde LDX 74346. Brasilian uuden kansanlaululiikkeen lauluja faveloista Zelia Barbosan esittämänä.

Pepe y Flora. Tengo Puertorico en mi corazon. Paredon P 1005. Maahantuoja Love Records. Puertoricon vapautusliikkeen lauluja.

Violeta Parra. Canciones reencontradas en Paris. DICAP DCP 22.

Chili. Canto a lo humano. Le Chant du Monde LDX 74407. Juan Capran lauluja Chilestä.

Le Chili de Victor Jara. EMI 2 C 062-81541.

Quilapayún: Yhtenäistä kansaa ei voi koskaan voittaa. Eteenpäin ETLP 321. Quilapayúnin lauluja Suomen kiertueella 1973.

Chile. Quilapayún. Pläne Verlag S 88 105. Maahantuoja Kansankulttuuri. Quilapayúnin lauluja Länsi-Saksassa äänitettynä.

Les flûtes chiliennes de Quilapayún. EMI 2 C 054-80687. Quilapayúnin varhaisia kansanmusiikkiäänityksiä.

Quilapayún: Cueca de la libertad. EMI 2 C 062-81545.

Quilapayún: Basta. Chants Révolutionnaires. EMI 2 C 064-92678.

Quilapayún: Por Viet Nam. EMI 2 C 062-94151.

Quilapayún: Santa Marie de Iquique. Cantata popular. Jota Jota JJL 008.

Inti-Illimani. Bolovie- Equateur. Disques Alvarès C 457. Maahantuoja Discophon. Inti-Illimanin varhaisia kansanmusiikkilevytyksiä.

Autores Chilenos. Inti-Illimani. Jota Jota JLL 13.

Inti-Illimani. Canto al Programa. DICAP JJL 10.

Viva Chile! Inti-Illimani. Vedette Records VPA 8175, Milano.

Violeta Parra — Isabel Parra. DICAP DCP 7.

Ostersongs 1962/63. Die besten Lieder zum Ostermarsch. Pläne 3101 (EP). Länsi-Saksan ensimmäiset pääsiäismarssilaulut.

Wir wollen dazu was sagen. Lieder zum Ostermarsch 1964. Pläne 3102. Vuoden 1964 pääsiäismarssilauluja Länsi-Saksasta. EP.

Warnung — Rattengift ausgelegt. Gerd Semmerin ja Dieter Süverkrüpin lauluja. Pläne 2101. EP.

Ein Lied — drei vier. Gerd Semmerin ja Dieter Süverkrüpin lauluja. Pläne 2102. EP.

Amerikanische Arbeiterlieder. Pläne 4101. Amerikkalaisia työväenlauluja Perry Friedmanin laulamana. EP.

Amerikanische Negerlieder. Pläne 4102. USA:n mustien vapauslauluja Perry Friedmanin laulamana. EP.

Hootenanny mit Perry Friedman. Amiga 840 036. DDR:n laululiikkeen ensimmäiset levytykset.

Süverkrüps Hitparade. Pläne S 22303. Dieter Süverkrüpin lauluja.

Die widerborstigen Gesänge des Dieter Süverkrüp. Pläne S 22 302.

Fröhlich isst du Wiener Schnitzel. Chansons von Dieter Süverkrüp. Pläne S 22302.

Dieter Süverkrüp. Amiga 855 329. Maahantuoja Kansankulttuuri.

Portrait Franz Josef Degenhardt. Polydor 2638 009 (2-LP). Degenhardtin laulujen valikoima 60-luvulta.

Franz Josef Degenhardt: Mutter Mathilde. Polydor 2371 254. Degenhardtin lauluja 70-luvulta.

Wolf Biermann: 4 neue Lieder. Wagenbachs Quartplatte 3.

Wolf Biermann: Chausseestrasse 131. Wagenbachs Quartplatte 4.

Wolf Biermann: Warte nicht auf bessre Zeiten. Wagenbachs Quartplatte 10.

Lena Granhagen sjunger Theodorakis & Biermann. EMI Proprius PROP 7718. Theodorakista ja Biermannia ruotsiksi.

Mikis Theodorakis: Melodija 22 D 021221-22. Theodorakisin suosittuja varhaislauluja Neuvostoliitossa äänitettynä.

The Best of Mikis Theodorakis. EMI 054-80385.

Arja Saijonmaa & Mikis Theodorakis. Polydor 2381 001.

Reinhold Andert: Blumen für die Hausgemeinschaft. Pläne S 88 108.

Vera Oelschlegel. Amiga 855 283. Maahantuoja Kansankulttuuri. Uusia kirjallisia chansoneja DDR:stä.

Monolog über die Liebe. Sonja Kehler, Werner Pauli. Litera 865 191. Uusia kirjallisia chansoneja DDR:stä.

Bertolt Brecht. Songs, Gedichte, Prosa. Hanns Ernst Jäger. Pläne S 44101. Brechtin runoja sekä lauluja näytelmästä Svejk toisessa maailmansodassa.

Wolf Biermann (Ost) zu Gast bei Wolfgang Neuss (West). Live. Philips 843 742 PY.

Wolfgang Neuss: Das jüngste Gerücht. Fontana S 885 405 TY

Wolfgang Neuss: Neuss Testament. Fontana 885 426 TY

Wolfgang Neuss: Asyl im Domizil. Philips 885 436 TY

Hanns Dieter Hüsch. Chansons. Pläne 2201. EP.

Hanns Dieter Hüsch. Carmina Urana. Vier Gesänge gegen die Bombe. Pläne 2202. EP. Varhaisia rauhanlauluja.

Typisch Hüsch. Pläne S 33401. Free jazzin keinoin toteutettua kabareeta.

Fasia Jansen. Protestsongs. Pläne 2301. EP.

Fasia Jansen. Haben Sie noch kein Tier gesehen. Pläne S 23002.

Dietrich Kittner. Bornierte Gesellschaft. Philips ST 885 438 PY. Hampurin Auditorium Maximumissa tehty live-äänitys.

Dietrich Kittner: Schwarz-braun-rotes Liederbuch. Philips 762 000.

Dietrich Kittner: Die Leid-Artikler. SRI 50015.

Dietrich Kittner. Konzertierte Reaktion oder Zustände wie im neuen Athen. Pläne S 33 301.

Dietrich Kittner: Dein Staat das bekannte Unwesen. Pläne S 33 302.

Dietrich Kittner: Wir packen's an! Pläne Peng 10.

Vietnam. Floh de Cologne & Dieter Süverkrüp. Pläne S 33101.

Floh de Cologne. Fliessbandbabys Beat Show. OHR Metronome, OMM 56 000. Ohr, Berlin, Wittelsbacher Strasse 18.

Floh de Cologne. Profitgeier. OHR Metronome, OMM 56 010.

Lokomotive Kreuzberg. James Blond. Pläne S 103.

Lokomotive Kreuzberg. Kollege Klatt. Rock Story. Pläne S 99 101.

Die Machtwächter: Life Story, Politisches Kabarett. Pläne S 99102.

Die Conrads: Brecht die Macht der Monopole. Pläne S 88 102.

Die Münchner Songgruppe: Wenn's nach dir ging. Pläne S 88 104.

...hören Sie mal rot! Arbeiterlieder-Festival. Pläne S 66 201. Länsi-Saksan tunnetuimmat laulajat ja ryhmät esittävät perinteisiä saksalaisia työväenlauluja Essenin Työväenlaulujen festivaalilla 1970 äänitettyinä.

Lehrlinge halten zusammen. Pläne S 33 501. Länsisaksalaisten lauluryhmien esityksiä teemana ammattioppilaat.

Sag mir, wo du stehst. Nova 885 007. Maahantuoja Kansankulttuuri. FDJ:n lauluryhmien esityksiä.

Aha. Oktoberklub. Amiga 855 325.

1. Festival des politischen Liedes. Song' 70. Eterna 815 053. Maahantuoja Kansankulttuuri.

2. Festival des politischen Liedes. Wer, wenn nicht wir. Eterna 815 060. Maahantuoja Kansankulttuuri.

3. Festival des politischen Liedes. Eterna 815 058. Maahantuoja Kansankulttuuri.

Wir singen zu den X. Weltfestspielen. Eterna 815 066. Maahantuoja Kansankulttuuri. Berliinin festivaalien juhlalevy. Eri saksalaisia esittäjiä.

Politische Lieder. Weltfestspiele Berlin 1973. Eterna 815 065. Kansainvälisiä festivaaliäänityksiä.

Folklore International. Weltfestspiele Berlin 1973. Eterna 835 057. Festivaalien kansanmusiikkia eri maista, mm. Miriam Makeba, Inti-Illimani, Quinteto Tiempo, Guinea-Bissau, Kuuba, Vietnam.

Chine populaire. Chants et danses. Disques Alvarès LD 460. Maahantuoja Discophon. Tyypillisiä lauluja Kiinan kansantasavallasta.

Korea. Musiikkia Korean demokraattisesta tasavallasta. Eteenpäin ETLP 319.

Uhuru wa Afrika. Freiheit für Afrika. Longfellow Martin Mugarula. MAS 009. Julkaisija African National Congress ja Vereinigung Internationaler Kulturaustausch e.V. Länsi-Saksa. Longfellow Mugarulan esittämiä afrikkalaisia vapauslauluja.

Longfellow Mugarula. Mungu ibariki Afrika. Love Records LREP 109. Afrikkalaisia vapauslauluja.

Longfellow Martin Mugarula. Vijana msife moyo. Nuoret älkää lannistuko! Eteenpäin ETLP 303. Afrikkalaisia vapauslauluja.

Hyvästi valkoiset. Musiikkia Guinea-Bissaun vapautetuilta alueilta. Eteenpäin ETLP 304.

Portugal Angola. Chants de lutte par Luis Cilia. Le Chant du Monde LDX-S-4308. Luis Cilian esittämiä lauluja Angolasta.

Angola. Angolan vapaustaistelun lauluja. Eteenpäin ETLP 307.

Angolan Freedom Songs. Recorded by UPA fighters in Angola. Folkways FD 5442. UPA-järjestön taistelulauluja Angolasta vuonna 1962.

This land is mine. South African Freedom Songs. Recorded in Tanganyika, Africa. Folkways FH 5588. Eteläafrikkalaisia vapauslauluja pakolaisten esittämänä Tansaniassa. Englanninkielinen tekstivihko.

Kämpfendes Afrika. Widerstandslieder aus Südafrika. Pläne 55401. Eteläafrikkalaisia vapauslauluja Länsi-Saksassa opiskelevien ANC:n jäsenten esittämänä. Saksankieliset tekstit.

Freedom fighters of Algeria (FNL). Folkways FD 5441. Algerian vapaustaistelun lauluja arabiaksi. Englanninkielinen tekstivihko.

Abed Azrié. Le chant nouveau des poètes arabes. Le Chant du Monde LDX 74452. Palestiinan vastarintaliikkeen lauluja Abed Azrién esittämänä. Ranskan- ja arabiankieliset tekstit.

Pir Sultan Abdal – Rahmi Saltuk: Dosttan dosta: 1. Pir 73 001. Valmistettu Ruotsissa. Maahantuoja Kirjavintti. Pir Sultan Abdalin runoja 1500-luvulta Rahmi Saltukin sävellyksinä.

Long live the antiimperialistic solidarity of the nations in the world. Persian ylioppilasliikkeen lauluja. Julkaisija Confederation of Iranian Students (National Union). Valmistettu Länsi-Saksassa.

Chants des maquis du Viet-Nam. Le Chant du Mond LDX-S-4316. Etelä-Vietnamin vapautusrintaman lauluja.

Vietnam: Songs of liberation. Paredon P 1008. Maahantuoja Love Records. Etelä-Vietnamin vapautusrintaman lauluja.

Vietnam will win! Liberation songs of the Vietnamese people recorded in Vietnam. Paredon P 1009. Maahantuoja Love Records, Etelä-Vietnamin vapautusrintaman lauluja.

Ensemble National de la Republique Democratique du Vietnam. Le Chant du Monde LDX 74401. Vietnamin demokraattisen tasavallan kansallisyhtyeen esityksiä.

Lär känna Vietnam. Vietnamesisk sång och musik från befrielsekampen. Framförd av PRR:s dans och sångtrupp. BS 5. Julkaisija De Förenade FNL-grupperna, Stockholm. Etelä-Vietnamin väliaikaisen vallankumoushallituksen laulu- ja tanssiyhtyeen esityksiä Tukholman vierailulla 1973.

Musique de Corée. Disques BAM LD 5738. Maahantuoja Discophon. Korealaista musiikkia Pjong-jangin radion äänitteinä.

TYÖVÄENLAULU SUOMESSA

Käy eespäin väki voimakas

Työväenliikkeen järjestäytyminen Suomessa alkoi ns. wrightiläisyytenä 1880-luvun puolivälissä. Tämän noin kymmenen vuotta kestäneen työväenliikkeen esivaiheen aikaisesta musiikkitoiminnasta ei ole paljon periytynyt jälkipolville. Onkin todennäköistä, että syntyneissä työväenyhdistyksissä tyydyttiin aluksi myötäilemään porvarillisen musiikkikulttuurin sitä osaa, joka oli helpoimmin työväestön tavoitettavissa. Tämä osa oli kuorolaulua ja torvisoittoa, ja vielä pitkään senkin jälkeen kun omaa laulukulttuuria oli työväenliikkeeseen syntynyt, torvisoittokulttuuri jatkoi omaa elämäänsä pikemminkin kansansivistystyöhön kuin poliittiseen työhön liittyvänä toimintana.

Työväen kuorot ja soittokunnat kilpailivat porvarien harrastajaseurojen kanssa vuotuisilla laulu- ja soittojuhlilla aina kansalaissotaan asti, jolloin rintamajako täsmentyi. Toiminnan laajuudesta antaa kuvan Raoul Palmgren kirjassaan Joukkosydän mainitessaan: "Vuoteen 1908 mennessä oli työväenyhdistysten yhteydessä toiminnassa 60 lauluseuraa ja 59 soittokuntaa edellisten lukumäärän vakiintuessa sittemmin 40, jälkimmäisten 60—70 vaiheille."

Aloite työväestön omaan laulukultuuriin näyttää olleen kirjallista laatua, ja ratkaisevana vauhdinantajana oli työväenlehdistön nopea kehittyminen vuosisadan vaihteessa. Raja-aita poliittisen ja kulttuuritoiminnan välillä oli vähäinen. Hieman liioitellen voi sanoa, että kaikki vanhan työväenliikkeen johtohenkilöt kirjoittelivat, kuka runoja, kuka romaaneja, kuka lehtiartikkeleita. Lauluntekoon ottivat osaa mm. Matti Kurikka, Matti Turkia, Edvard Valpas, Lauri Letonmäki, O. W. Kuusinen, Yrjö Sirola — siis järjestään nimiä, joiden työtä Suomen työväenliike poliittisena joukkoliikkeenä oli. Myös punakaarteille alkutalvesta 1918 aseita Pietaris-

ta hankkinut ja vallankumouksellisesta toiminnastaan jo vuonna 1905 tsaarin armeijasta erotettu entinen luutnantti Ali Aaltonen toimi vuosikaudet lehtimiehenä ja runoilijana, ennen kuin kohtalo heitti hänet punakaartien ylipäälliköksi ja teloitettavaksi.

Musiikkimiehiä ei työväenliikkeellä juuri näytä olleen — yksi tiedossa olevista on kuoronjohtaja ja laulunopettaja Kaarlo Terhi — ja musiikkitoimintaa kuoroissa ja orkestereissa ohjasivatkin usein liikkeeseen myötämielisesti suhtautuvat ammattimuusikot, joista nimekkäin oli Oskar Merikanto. Hän toimi 1890-luvulla HTY:n kuoron johtajana (ja Johanneksen kirkon urkurina) ja sävelsi "viran puolesta" HTY:n 10-vuotisjuhliin laajalti tunnetuksi tulleen Työväen marssin.

Työväen marssi jäi pitkiksi ajoiksi ainoaksi alun perin työväenliikkeen käyttöön tehdyksi sävellykseksi, ja sen melodiaan tehtiin myöhemmin lukuisia tilanteen vaatimia laulun sanoja, mm. Kalevan kansan marssi ja kansalaissodan jälkeinen Puna-Karjalan marssi. Muusikkojen puute korvattiin kirjoittamalla lehdistössä ja työväen kalentereissa julkaistut runot yleisesti tunnetun porvarillisen maakuntalaulun tai kansanlaulun nuottiin. Mikäli kiinnostusta riitti, uusi runo voitiin sitten laulaa, ja se liitettiin myös työväen laulukirjoihin. Sattuipa jopa, että pelkkä runo painettiin laulukirjaan toivossa, että sen joku vielä säveltäisi. Osaksi tästä selittyy se, että varsinaisissa laulukirjoissa oli mukana lauluja, joita ei koskaan laulettu tai joita laulettiin vain suppeassa piirissä.

Suomen työväenpuolue perustettiin Turussa heinäkuussa 1899. Pian tämän jälkeen, vuonna 1900, ilmestyi ensimmäinen Työväen laulukirja Eero S:n toimittamana. Sen yhdestätoista laulusta kaksi, Työväen marssi ja Proletaarilaulu ("Ken kullan maasta kaivaa") ovat jääneet elämään läpi vuosikymmenien. Kirjasta otettiin lähes vuosittain uusia painoksia, ja kansalaissotaan mennessä se ehti paisua 136 laulua käsittäväksi mittavaksi kokoelmaksi. Eri painoksien yhteinen kappalemäärä nousi tuolloin yli 200 000:n. Rinnakkaisjulkaisuja ilmestyi Turussa ja Kotkassa. Näiden lisäksi Matti Turkia toimitti vuonna 1908 Sosialidemokraattisen laulukirjan, jonka aineisto noudatteli Turkian omia tyylikäsityksiä. Näihin muutamiin teoksiin sisältyivät useimmat vanhassa työväenliikkeessä harrastetut joukkolaulut, ja ne muodostavat aatehistoriallisesti oman selvän kokonaisuutensa,

joka kansalaissodan jälkeen jäi suurelta osin pois muodista.

Työväenlaulujen tyyli vuosisadan vaihteessa oli sama kuin työläisrunouden tyyli yleensä tuohon aikaan. Sitä leimasivat toisaalta korkealentoiset juhlarunot, joissa pyrittiin tavoittelemaan valtaapitävän luokan ylätyyliä, ja toisaalta työväestön elämäntapaa heijastavat, tyyliltään monesti kömpelöt työaiheiset runot. Työväen laulukirjan ensimmäiseen painokseen sisältynyt Matti Kurikan Vuosisadan raunioilla, joka laulettiin Karjalaisten laulun sävelmällä, on tyypillinen näyte edellisestä suunnasta:

Nouskaa, lapset Väinön kansan
uutta aikaa alkamaan!
Uudet aatteet, ihanteiset
pääsevät jo kahleistaan.
Loppukoon jo veljesvihat,
alkakaamme uusi työ,
jotta vihdoin ihmiskunnan
vapauden kello lyö.

Työväenluokan maailmankatsomus selitettiin lauluissa kansanomaisella tavalla:

Usein vaimot, lapset nälkää kärsiä saa,
kun herrat kyllä palkat osaa halventaa.
Kyllä työmies työllänsä maksaa nuo,
kun herrat ne hotellissa mässää ja juo!

Myös ratkaisu onnettomaan tilanteeseen osoitetaan:

Nouse työmies, pois kurjuus sä luotasi luo
ja poista sun sortajasi mahtavat nuo.
Et orjaksi luotu oo konsanaan, —
käy oikeudet itsellesi vaatimaan.

Tämän marssin (vuodelta 1906), joka lauletaan sävelmällä "Meill' Pohjola luminen on kotimaa", kirjoitti Matti Turkia (1871—1946), tuotteliain alkuaikojen lauluntekijöistä. Turkia toimi vuosina 1906—18 sosiaalidemokraattisen puolueen puoluesihteerinä, tärkeällä paikalla, ja siten on ymmärrettävää, että hän halusi lauluissaan osoittaa puolueen jäsenille selkeän tien millä kulkea. Hänen tunnetuimmat laulunsa, Vala ja Torpan poika ilmestyivät Työväen kevätlehdessä

jo vuonna 1900. Jälkimmäinen oli muunnos Runebergin Sotilaspojasta, ja se alkoi sanoin "Mun isän' oli torpanmies":

Nyt kuulun liittoon köyhien
lippua seuraan sen.
Se lippu veripunainen
ja aate puhtoinen!

Kaksi vuotta myöhemmin Länsi-Suomen Työmies julkaisi Turkian tyyliä oivasti kuvaavan laulun Pajassa, sävelenä "Kas lähde virtaa":

"Lyö lujemmin sä laiskuri,
jos aiot saada palkkaa!"
Näin huutaa herra mestari,
vihassaan polkee jalkaa.
Mies nuori, hento varreltaan,
lyö lujemmin kuin jaksaiskaan.

Samaa asiaa kuvaa Työväen laulukirjassa vuonna 1904 nimimerkki Humu, jonka takana todennäköisesti on Turkia,[1] seuraavasti:

Hän käy ja kiertää yhtenään
kun missään ei sais' rauhaa.
Yhden luota päästyään
jo toisen luona pauhaa!
Hän joka paikkaan ehtiipi
ja nuuskii joka nurkan.
Työmiehet usein sanoopi:
"jos hitto veis' tuon hurtan".

Matti Turkian myöhemmät vaiheet eivät liity työväenlauluihin. Vuonna 1918 hän toimi kansanvaltuuskunnan prokuraattorina ja punakaartien ylipäällikkökollegion jäsenenä ja pakeni sitten Neuvosto-Venäjälle. Kotimaahan hän palasi vuonna 1928.

Laulu tuntuu toimineen sekä riistettyjen työläisten protestiaseena että jonkinlaisena mielialan ylläpitäjänä. Tämä ajatus esiintyy Työväen laulukirjaan vuonna 1906 ilmaantuneissa Rafael Engelbergin neljässä runossa, joihin ilmeisesti

[1] Turkia käytti pakinoitsijanimimerkkiä Humu-Pietari

ei ollut sävelmää ja jotka siksi hävisivät piankin kirjan uusista painoksista.

Koneet kopsaa, remmit rapsaa,
rattaat kilvan rämäjää.
Tehtaan orja, nokinaama,
joskus virren vierettää.

Poukkaa paukkaa, ryskää räiskää,
vauhtipyörät pärhältää.
Sysiseppä synkkämieli,
joskus virren vierettää.

Työväenliikkeen ensimmäisiin aaterunoilijoihin kuului myös Matti Saarinen (1860—1939), joka vuoden 1905 suurlakon jälkeen vetäytyi pois järjestötoiminnasta ja ryhtyi lihakauppiaaksi. Rikastuttuaan hän muuttui uskonnollismieliseksi ja taantumukselliseksi ja toimi lopulta kesällä 1918 valkoisen vankileirin vartijana. On todennäköistä, että punavangit piikkilangan toisella puolella lauloivat Saarisen lähes 20 vuotta aikaisemmin tekemiä aatteellisia lauluja, sillä mm. Vapauslaulu ("Tuo kaukainen ranta jo tuoll' häämöttää") kuului työväenliikkeen suosituimpiin juhlalauluihin. Myös hänen vuonna 1901 kirjoittamansa Tullos lippumme luo on yhä käytössä työväenliikkeessä ja levytettykin[1], sen sijaan kiinnostavan tuntuinen Työväen mielenosoitusretkellä 1900 hävisi laulukirjoista jo varhain.

Saarinen suosi sellaisia sävelmiä kuin Arvon mekin ansaitsemme, Porilaisten marssi ja Sotilaspoika. Näytteenä tästä ajan muodin mukaisesta muuntelutekniikasta viimeksi mainittuun melodiaan syntynyt Raatajan poika

Mun isän' oli raataja, mies uljas vahvakin,
hän takoeli tehtaassa käsivarsin jäntevin.

joka oleellisesti poikkeaa Runebergin runossaan luomasta ihannoidusta sankarikuvasta:

[1] Helsingin kulttuuritalon kuoro ja orkesteri, nimellä "Sä lippu puhdas punainen"

Tuon tehtaan koneet kauheat
isäni ruumiin ruhjoivat.
Kuolleena kotiin kantoivat
toverit isäni.

Lopputapahtumat noudattavat aluksi Sotilaspojan kertomusta

Me lapset huutokaupalla myytäväks' tarjottiin,
ol' itku orporaukoilla — säälittä kohdeltiin.
Vierahan haltuun jouduttiin
kuin elukat, me myytihin.

mutta laulun päätös olisi saanut kansallisrunoilijan kääntymään haudassaan:

Kun mieheksi mä vartun vaan,
käyn samoin takomaan,
ja palkan vaadin paremman kuin isävainajan.
Juurella lipun punaisen
kun urheasti taistelen,
niin poistuu vallat vääryyden
ja voittaa oikeus.

Raittiusajatus heijastui ensimmäisissä laulukirjoissa voimakkaasti. Vuonna 1898 oli Työmies-lehti tehnyt aloitteen suuresta juomalakosta, johon yhtyi kaikkiaan 70 000 työläistä. Raittiuslauluja kirjoittivat etenkin naiset, Irina Mendelin ja Hilja Liinamaa-Pärssinen, mutta liikkeen organisaattoreina oli myös miehiä. Matti Saarisen Kävelyretki marssi, jossa työväen vaatimukset esitetään ikään kuin kesäisen kävelyretken aikana käytyjen keskustelujen muodossa, on vuodelta 1902.

Pois poistetaan viinan valta!
Väkijuomat kun kansamme onnea syö.
Kovin näyttävi katkeralta,
kun nuo tunnottomat orjillensa myrkkyä myö.
Se on kansamme veren hinta,
mi väkijuomain kautta kiskotaan.
Sitä aatelit keittää ja porvarit myy,
kun juoppous kasvaa — se kansan on syy.
Myös vankilaluolat täyttyy,
ja vaimot, lapset kuihtuu kyyneliin.
Kieltolaki me vaan nyt jo tahdotahan.

Varhaisessa työväenliikkeessä oli melkein yhtä monta aatesuuntaa kuin miestäkin, ja kansalaissodan jälkeen Neuvosto-Venäjälle siirtyneiden punapakolaisten esittämä itsekritiikki oli tässä mielessä aiheellista. Omalaatuisin työväenliikkeessä toimineista laulurunoilijoista oli lahkolaiskristillisyyttä ja sosialismia saarnannut Esa Paavo-Kallio (1858—1936). Hänen usein raamatullisia viittauksia sisältävä runokielensä poikkeaa hehkuvuudessaan kaikesta muusta suomalaisesta työväenrunoudesta. Ylväämpää työväenlaulua kuin vuonna 1900 Työmies-lehdessä julkaistua "Pyhän toivon joukko punaiselle lipulle" on vaikea löytää:

Kas liehuvi lippu se veripunainen
ja kansojen laumat se johtaa.
Se liehuvi voitoksi sorronlapsien
ja murhattujen verestä se hohtaa.
On Golgatalta saakka käynyt virta ruskia,
se juoksee meidän hurmetta ja meidän tuskia,
kun sortovallan syöttiläät ne riehuu.

Esa Paavo-Kallion runous saattoi epämiellyttävillä kuvilla ja pappisvihalla mässäillessään joskus lähentyä myöhäiskeskiajan surrealistisen kauhumaalarin Hieronymus Boschin maailmaa. Runo Niistä kapitalismon häistä kuuluu kokoelmaan Se verinen sunnuntai (1910). Paavo-Kallion tuohon aikaan kirjoittamista monista työväenlauluista useat eivät sopineet annettuun melodiaan; tästä runosta ei ole lainkaan tiedossa, millä sävelellä se on mahdollisesti tarkoitettu laulettavaksi.

Nyt laulua hellää laulellaan
noista kapitalismon häistä:
on ihmislihaa ruokana,
on ihmisverta juomana
ja morsiamen kaulassa
on helmet ihmispäistä.

Kun esirippu nostetaan,
niin siell' on hirttopuita.
On miehet köysi kaulassaan,
kun immet nuoret raiskataan.
On takana teilatuita
ja hirtettynä muita.

Ja kapitalismon vierahat
nyt lyövät käsiänsä:
niin hurmaavaista näytelmää
ei nähneet eläissänsä.

Ja limaisia käärmeitä
jo nähtiin kaikkialla.
Ne naisten vaatepäärmeinä
hipuivat matamalla — — —
Ja taasen notkuu hirsipuu
ja vislas miesten sääriluu —
ja armoa uhkui paimensuu
ja tyyntä "Jeesusrauhaa".

Ohimennen laulukirjoissa vilahtavat myös nimet Emil Elo ja Lauri Letonmäki. Emil Elo (1879—1953), joka teki pitkän päivätyön Työmies-lehden toimittajana 1907—18, esiintyy kahdella laulullaan Työväen laulukirjan vuoden 1906 painoksessa. Toinen niistä, Järjestyneiden marssi, on jo unohtunut, mutta Varšavjankan kertosäkeen melodialla laulettava Veljiksi kaikki on jäänyt elämään. Se heijastaa vuoden 1905 suurlakon aikaista ajattelua. Elo, joka vuosisadan alussa oli merimiehenä kiertänyt Australiat ja Malkosaaret, toimi sittemmin kansanvaltuuskunnassa posti- ja tiedotusasiain valtuutettuna, pakeni tappion jälkeen Neuvosto-Venäjälle ja liittyi Oskari Tokoin kanssa upseerina Muurmannin legioonaan. Legioonan hajottua Elo siirtyi Englantiin ja elätteli itseään maalarina ja Raivaaja-lehden kirjeenvaihtajana.

Emil Elon tavoin kansanvaltuuskunnassa, sen oikeusasiain valtuutettuna, toimi Lauri Letonmäki (1886—1935), alkujaan Helin. Maanpakolaisena Neuvosto-Karjalassa Letonmäellä oli tärkeä tehtävä kustannusvirkailijana, kunnes hän vuonna 1935 hirtti itsensä. Yksi kohtalon merkillisyyksistä on, että hänen melkein 30 vuotta aiemmin tekemänsä laulu Vapauden sankarit viittasi samaan kuolintapaan:

Ne kuolevat hirsipuussa
ja luolihin saastaisiin,
ne mykkinä, ylpeinä käyvät
kidutuksihin julmimpiin.

Ne kuolevat hirsipuussa
ja kuihtuvat luolissaan.
Ja onneton orjakansa
yhä kantavi kahleitaan...

Letonmäen muista lauluista tunnetuiksi tulivat kansalaissodan jälkeen syntynyt Yli kuoleman kenttien ja vuonna 1916 ilmestynyt käännös Joe Hillin kuuluisasta laulusta Casey Jones, nimellä Pyhä Pietari ja lakonrikkuri.

Rinnan Letonmäen kanssa suoritti ensiesiintymisensä työväenlaulujen tekijänä Turkian Sosialidemokraattisessa laulukirjassa vuonna 1908 Kössi Kaatra. Kaatra eli Kustaa Aadolf Lindström (1882—1928) oli Suomen vanhan työväenliikkeen merkittävin runoilija. Sosialidemokraattisen nuorisoliiton Oulun osastolle hän omisti sittemmin tunnetuimman laulunsa, vuonna 1913 Kansan Tahdossa ilmestyneen Pohjolan raatajain juhlalaulun. Antti Hyvönen, joka kuului tähän nuoriso-osastoon, kertoo[1] että erilliselle paperille painettu laulu annettiin jäsenkirjan kera tervetuliaistoivotuksena jokaiselle uudelle jäsenelle. Marssin sävelsi Aapo Similä, ja sen nuottijulkaisu ilmestyi 1914 Punaisessa Airuessa.

Vanhan työväenliikkeen laulut olivat valtaosaltaan kotimaista tekoa, ja niitä selaamalla voi siksi aivan konkreettisesti seurata työväenluokan historiaa ja sen aatevirtauksia. Kansainvälisiä lauluja käännettiin ennen kansalaissotaa yllättävän vähän. Tähän ei varmaankaan ollut syynä solidaarisuuden puute, vaan se että kansan parista nousseet runoilijat eivät kovinkaan hyvin hallinneet kieliä. Ensimmäiset käännetyt laulut olivat peräisin Saksasta, jonka sosiaalidemokraattiseen työväenliikkeeseen, varsinkin Kautskyyn, muutenkin nojauduttiin poliittista ja teoreettista oppia noudettaessa. Työväen Joululehdessä vuonna 1899 ilmestyi Saarto-nimisen henkilön kääntämänä Johannes Mostin klassinen sosiaalidemokraattilaulu Ken kullan maasta kaivaa, ja Proletaarilaulun nimellä se sisältyi myös Työväen laulukirjan ensimmäiseen painokseen:

Ken kullan maasta kaivaa,
koneet ken valmistaa?
Ken pellot kyntää, kylvää,
vaatteet ken tehdä saa?

[1] kirjassa Kokemuksia maanalaisuuden tieltä, Kansankulttuuri 1973

Ken pitää rikkaat leivässä,
vaan itse ompi hädässä? —
Se köyhälistö ompi, työn raskaan raatajat.

Lähes kaikkia varhaisia laulukäännöksiä korjailtiin useasti, niin monta kertaa, että päästiin tyydyttävään, ajan kulutusta kestävään ja helposti laulettavaan muotoon. Näin kävi Proletaari-laulunkin. Työväen laulukirjan vuoden 1906 painoksesta löytyi saman laulun vapaa suomennos, ja nimenä oli nyt Köyhälistön laulu:

Ken maasta hyisen hallan
loi pellot viljavat,
ken nosti tehdasvallan
ja linnat korkeat,
ken riemut rikkahille luo,
vaan kyynelmaljan itse juo?
joukkomme, köyhälistö,
työn raskaan raatajat.

Vuoden 1901 joululehteen Saarto laati uuden runon, Aatteen puolesta, joka laulettiin Marseljeesin sävelellä. Se oli suomennos saksalaisen Jacob Audorfin Työläis-Marseljeesista vuodelta 1864, eikä siinä, kuten Marseljeesissa, juossut "veri saastainen". Edistyksen keinot koettiin rauhanomaisiksi:

Ja pahin vihollinen meillä
on kansan tietämättömyys.
Se este edistyksen tiellä
kuin auringolle synkkä syys.
Sen hengen miekka voi vain voittaa,
ken meitä vastaan olla vois.
Kun ompi pahin este pois
niin maailmaan vapauskin koittaa.

Saarto-niminen henkilö häviää tämän jälkeen historian hämärään; hänestä ei tiedetä mitään, ei edes oliko Saarto oikea nimi vai nimimerkki.

Marseljeesi sen sijaan jatkoi voittokulkuaan. Vuonna 1904 Työväen laulukirjaan ilmestyi alkuperäisen Reinin armeijan taistelulaulun suomennos:

Nyt eespäin, lapset synnyinmaan
on päivä kunnian.
Te näätte verilippuaan
jo sorron nostavan.
Ja kentällänne karjuvi
jo raaka armeija.
Se kotihinne pyrkisi
tois surmaa, tuhoa!

Tähän "kööri" vastaa toistuvalla kertosäkeellään:

Nyt kaikki rintamaan
ja eespäin käykää vaan!
Ja juoskoon veri saastainen
nyt aivan virtanaan!

Kun tammikuussa 1906 julkaistiin Työväen laulukirjan perusteellisesti uudistettu laitos — uusien laulujen saamiseksi oli julistettu kilpailukin, joka tosin tuotti vain "viisi sopivata laulua vaikka kilpailijoita oli yli neljäkymmentä" — Marseljeesikin sai ajankohtaisemman ja proletaarisemman asun. Tuntemattoman tekijän "vapaa suomennos" on päättäväisyydessään ja terävyydessään paras käännös tästä Ranskan vallankumouksen laulusta:

Jo nosta pääsi köyhä kansa!
On tullut päivä kunnian!
Te ylitsenne lippuansa
nyt sorron näätte nostavan.
Vihaisna riistäjämme ärjyy,
ne meidät orjantyöhön vie,
lapsemme viepi mierontie,
he siellä vilussansa värjyy.
Aseisiin astukaa,
ja vasten sortajaa!
Eespäin! Eespäin!
Lyökäämme näin pois valta riistäjäin!

Marseljeesin tarina ei suinkaan päättynyt tähän, sillä Työväen laulukirjaan ilmestyi vuosien mittaan vielä kaksi alkuperäistekstille uskollista suomennosta, ja lisäksi sen käänsivät Kössi Kaatra Viaporin kapinan aikoihin ja Matti Turkia. Ja tapansa mukaan amerikansuomalaiset "tuplajuulaiset" näpelöivät yhtä käännöksistä mieleisekseen: "Nyt eespäin orjat kaiken maan".

Internationaalin suomensivat vuonna 1905 O. W. Kuusinen, Yrjö Sirola ja Sulo Wuolijoki. Keskieurooppalaisista työväenmarsseista viimeisinä tulivat Suomeen vuonna 1906 Jacob Audorfin Lassalle-marssi ja Max Kegelin Sosialistimarssi Edvard Valppaan kääntäminä. Edvard Valpas (1873—1937), joka vuosisadan vaihteesta kansalaissotaan saakka toimi yhtämittaisesti Työmies-lehden päätoimittajana, teki myös omia lauluja, ainakin Työväen laulukirjan ensi painokseen sisältyneen Vaasan marssin sävelmällä lauletun Ei sorruta. Turkian tavoin maanpaosta Neuvosto-Venäjältä pian Suomeen palannut Valpas ei vankilatuomionsa jälkeen enää liittynyt työväenliikkeen vasempaan siipeen.

Suurlakon ja Viaporin kapinan aikoihin laululainat alkoivat tulla Venäjältä. Ensimmäisenä venäläisistä työväenmarsseista käännettiin hautausmarssi Te uhreina kaaduitte taistelussa (1907). Sanat uusittiin 1920-luvun alussa ilmestyneeseen Työläisnuorison laulukirjaan, ja koska myös näitä oli hieman vaikea laulaa, Reino Sandell teki vielä yhden käännöksen 1950-luvulla (Matkansa päähän toverimme saapunut on), jolloin myös alkuperäinen venäläinen melodia muuttui toiseen, yksinkertaisempaan asuun, jonka torvisoittokunnat olivat tehneet tunnetuksi.

Varšavjankan käänsi suomeksi Kržižanovskin venäläisestä tekstistä vuonna 1908 pietarilainen räätäli Santtu Piri, josta ei tiedetä juuri muuta kuin että hän oli kirjoitellut runoja suomalaisiin työväenlehtiin ja oleskellut Suomessa suurlakon aikoihin. Raoul Palmgren arvelee Pirin kuuluneen vanhempaan polveen ja kääntyneen suurlakon vaikutuksesta vasemmistolaiseksi. Pirin käännös julkaistiin vuonna 1909 nimellä Ankarat viimat:

> Ankarat viimat ne yllämme soivat,
> hirmua, kauhua haastavat ne, —
> sortoa syöksevät synkeät voimat,
> taistohon meitäkin vaativat he.
> Aatteemme kallis on puhdas ja pyhä;
> eespäin sen puolesta riennämme yhä
> kaikkien kansojen taistohon suureen!
> Lippumme korkeelle nyt liehumaan!
> Aatteemme kallis on puhdas ja pyhä;
> eespäin sen puolesta riennämme yhä
> taistohon! Taistohon lippumme juureen!
> Mars, eespäin mars! Nyt kiiruhtakaa!

Jo vuotta aikaisemmin oli kahdessakin laulukirjassa julkaistu Puolan veripäivien marssi,

> Vihurit vihaisna taas vaikeroivat
> sortoa syöksevät nyt mustat voimat

joka loppuosaltaan on identtinen Pirin käännöksen kanssa ja saattaa siten olla laulun ensimmäinen, epätyydyttävä versio. Nykyisillä sanoillaan "Riistäjät ruoskaansa" Varšavjanka ilmestyi laulukirjoihin vasta vuonna 1921.

Samalla kertaa kuin Ankarat viimat, ilmestyi turkulaisessa Työväen lauluja -kirjassa vuonna 1909 myös "Venäläisten barrikaadien marssi kööreille ja soittokunnille". Mielenkiintoinen yksityiskohta on, että barrikadimarssia joukkolauluna esitettäessä tuli tiettyjä kursiivilla painettuja sanoja jättää pois, niiden joukossa laulun alkusäe "Veikot, siskot, barrikaadein luo". Myöhemmän Vapaan Venäjän tavoin oli barrikadimarssi vanha venäläinen marssi (Kaipaus isänmaahan), joka Suomessa tunnettiin mm. pietarilaisen Zonophon-yhtiön levytyksenä. Neuvostoliitossa ei tunneta vastaavaa marssia, mutta alkuperäinen otsikko ja kirjoitustyyli antavat perustellun aiheen olettaa laulua pikemminkin venäläiseksi kuin Suomessa syntyneeksi. Mahdollista on myös, että marssin tekivät Pietarin suomalaiset tai Viaporin kapinalliset vuosina 1905—06.

Barrikadimarssi painettiin kansalaissodan aikana arkkiveisuna yhdessä Vallankumousmarssin ("Suuri idän kansa") kanssa, ja siitä tuli suosittu rintamalla. Myös 1920-luvun maanalaiseen toimintaan marssi liittyi kiinnostavalla tavalla. Ludvig Kosonen mainitsee kirjassaan Lippulaulu[1], että työväentalon "jouhiorkesteri" soitti sitä aina, kun kahvilassa oli paljon opintoyhdistykseen kuuluvaa nuorisoa, ja kappale palkittiin voimakkailla suosionosoituksilla.

Työväenlaulut eivät levinneet pelkästään laulukirjojen ja lehdistön välityksellä. Painetun sanan lisäksi oli olemassa suullinen perinne, josta emme toistaiseksi tiedä paljonkaan. Suuri ero oli myös laulukirjoihin hyväksyttyjen tekstien ja ns. arkkiveisujen välillä. Arkkiveisut, pieninä nelisivuisina vihkosina myydyt runoelmat, olivat vuosisadan alussa hyvin suosittuja, ja niitä tehtiin vielä kansalaissodan jälkeenkin. Arkkiveisut kuuluivat kertovan kansanperinteen lajiin ja oli-

[1] Leningrad 1932

vat tyyliltään usein humoristisia. Niissä käsiteltiin erittäin laajasti (20—30 säkeistöä) jotakin historiallista tapahtumaa ja mukaan mahtui myös työväenliikkeen historiaan liittyneitä tapauksia. Suosituimmat aiheet olivat suurlakko, Viaporin kapina ja Laukon torpparihäädöt. Säilyneitä arkkiveisuja ovat mm. Perustuslaillisten riemumarssi (1906), I. Kankaan julkaisemat Kaksi surullista laulua (1906, mm. Wiaporin kapinasta), nimimerkki Sammon mukaelma Laulu Laukon häädöistä (1907), nimimerkki J. K. R:n kirjoittama Punakaartilaisen lauluja (1911), Arwid Nisusen 3:me hauskaa laulua (1916, mm. Aura-joella) ja Lauri Leivon Vallankumousrunoja ja vapaa-aatteisia lauluja I (1917).

Arkkiveisujen ilmestymisvuotta ei useinkaan tiedetä tarkasti. Viaporin valssi -nimellä tunnetuksi tullut kansanlaulu liittyy Viaporin kapinaan vuonna 1906, mutta arkkipainos siitä ilmestyi vasta myöhemmin ja ajankohtaiseksi laulu jälleen tuli vuonna 1918, kun Viaporiin perustettiin valkoisten vankileiri. Viaporin valssia laulettiin Laura-valssin sävelellä.

On synkkä mulle aina tuo muisto Viaporin,
kun surman suuhun syöksi mun rakkaan kultani.
Kuin raaka oli luontosi, kuin kylmä sun syömesi,
kun hennoit neidolta riistää kalleimman kaikesta.

Viaporin valssi oli kansanlaulun tyylinen. Historiallisen kronikan luonteisesta arkkiveisusta näytteeksi muutama värssy Kulkuri-Kallen tuntemattomana ajankohtana, luultavasti vasta kansalaissodan jälkeen, kirjoittamasta Veisusta Malmin mellakoista ja Lahtarien urotöistä, hinta 25 penniä:

Malmin kylä kuuluisa on,
kun järjestys siellä on kunnoton.
Hirmut siellä hallitsee
valtiaana vallitsee.

Herrat lahtarit laittoivat,
autolla Malmille ajoivat,
vaan vaanijat kiinni vangittiin,
ja perunapellolle karkotettiin.

Tää reissu oli herroille surkea,
ei lahtarit kehtaa kertoa,
kuinka vaatteet aitoihin repeili,
lakit ja brouvningit putoili.

Useimmat kansalaissodan aikana ja sen jälkeen vankileireillä syntyneet laulut eivät koskaan ymmärrettävistä syistä päässeet laulukirjoihin, vaan jäivät elämään suullisena muistitietona ja lauluvihkoihin tallennettuina käsikirjoituksina. Lauluista saattaakin siksi tavata hyvin monenlaisia versioita, eikä sävelkään aina pysynyt samana. Sodanaikaisista kumouslauluista kuuluisin on Punakaartilaisten marssi, joka pohjautui vuonna 1917 sepitettyyn ja 1918 vihkosessa Wallankumous lauluja ilmestyneeseen Vallankumous marssiin:

Nyt suuri idän kansa katkaisevi kahleitansa,
kärsimyksen maljat heillä kukkuroilla on.
Raakaa sortovaltaa vastaan,
nostaa maasta armeijansa,
jalon kansan parhaat voimat taistohon.

Sodan aikana syntyneitä lauluja ovat varmuudella ainakin Punaisten tykkimiesten laulu, joka ilmestyi vuonna 1918 vihkosessa Rintamalla syntyneitä kumouslauluja, sekä Italian pojan valssiin sepitetty Punakaartilaisen hauta:

Hänen kalpansa innosta säihkyi, missä taistella tarvittiin,
mutta keskellä taistelun tuiman luoti rintahan ennätti.
Kun toverit eespäin saa, hän maahan horjahtaa.
Hänen katseensa hiljaa sammuu, veri virtaa vaan vuolaana.

Punaliput ne uljaana hulmuaa kun hautaan hän lasketaan,
ja yhteislaukaus kaartin nyt toveria kunnioittaa.
Kaikki ystävät kyyneliä hautakummulla vuodattaa.
Metsä surunsa hymniä soittaa, häntä lepohon tuudittaa.

Vankileireillä syntyneet ja omaisten kotona laatimat laulut ovat melkein poikkeuksetta surun ja toivottomuuden leimaamia. Niiden lähtökohtana saattoi olla esimerkiksi vanha venäläinen romanssi tai suomalainen kansanlaulu, johon nyt yhdistettiin ajankohtaisia ja poliittisia aineksia. Tällainen oli mm. kansalaissodan synnyttämistä lauluista tunnetuin, Punaorvon vala, jonka melodia on lainattu romanssista Muistot:

On luonto jylhä, rajumyrskyt pauhaa,
niin synkkä on toivehitten maa.
Oi sydänparka, milloin saat sä rauhan,
oi milloin, milloin tuskat levon saa.

Uuteen tilanteeseen laulu paikallistettiin liittämällä se konkreettisesti historiallisiin tapahtumiin:

Isä nukkuu nyt Lahdess' kummun alla
siellä tutkimatta teloitettuna.
Ja äiti makaa sorakuopass' tuolla
lepäämässä viime untansa.

Punaorvon vala on tyypillinen esimerkki suullisena perinteenä levinneestä laulusta, sillä sen säkeistä on olemassa hyvin monia toisistaan poikkeavia versioita. Toisinaan vankileireillä syntyneet laulut kulkeutuivat joko pakolaisten mukana tai kirjeitse Amerikkaan ja Neuvosto-Venäjälle ja löysivät lopulta tiensä paikallisiin suomenkielisiin laulukirjoihin. Amerikkalaisessa Palkkaorjain lauluissa vuonna 1925 julkaistiin laulu Tuonelan ovella ja se varustettiin merkinnällä "punakaartilainen päivää ennen mestaustaan":

Nyt halki ilman kuolon kellot hiljaa kumajaa,
kun tuonen viikate se julma niittää saalistaan.
Nyt murhe raskas sydämiä kaivelee
ja polkuja tuonen viitoittavi kyynelin.

Pietarissa vuonna 1920 julkaistuun Kumouslauluja-kirjaan sisältyy laulu Kauhun päivät Hennalassa, joka mainitaan vankien keskuudessa sepitetyksi.

Täällä se nousevi verihöyry maasta,
uhrina lahtarikaartille.
Täällä se inhoittaa lika ja saasta,
syöpyvi sorrettuihin sydämiin.
Maahan painaa toivottomuus,
mieltä murtaa katkeruus.
Kahleissa on veljeys ja vapaus.

Joidenkin vankileirilaulujen tekijä tiedetään. Pietarissa painetussa Kumouslauluja-kirjassa on laulu Veljeshaudalla, jonka sanat teki Aleks Tuorila 30. 7. 1918. Useita lauluja teki työläisrunoilija Jali Joutsen (1880—1955), alkuperäiseltä nimeltään Frans Hjalmar Viklund, v:sta 1901 Joutsenniemi. Viaporin kapinan aikaan 1906 hän toimi punakaartin päällikön kapteeni Kockin lähettinä ja vuonna 1918 hän oli kansanvaltuuskunnan tehtävissä. Kärsittyään Tammisaaressa

vankilatuomionsa hän vetäytyi pois järjestötehtävistä. Tammisaaressa vuonna 1919 syntyneistä lauluista tunnetuin on Punavangin laulu, jonka Joutsen kirjoitti M. Ribotin tunnetun Eron kyyneleet -valssin sävelmään. Se julkaistiin 1920-luvun alussa Nuori työläinen -lehdessä.

Taas valkean vallan aaveet
minun eessäni liihoittaa...
Taas valtavat vapaushaaveet
mua lauluhun kiihoittaa.
Mua kutsuu, käskee ja vaatii
tuhat tuskaista tunnelmaa...
Viha, rakkaus lauseita laatii,
Oi! kuuntele kansa ja maa.

Hieman kummallista on, ettei O. W. Kuusinen esiinny lauluntekijänä missään tunnetussa yhteydessä vuoden 1905 Internationaali-käännöstä lukuun ottamatta. Kuusinen oli runoilijana tuotteliaimmillaan ja luovimmillaan kansalaissotaa seuranneina vuosina, ja olisi odottanut hänen tukevan puoluetyötä myös tässä muodossa toimiessaan SKP:n maanalaisessa työssä Suomessa. Lisäksi hän kosketti työväenlaulua kirjeessään Elmer Diktoniukselle noihin aikoihin:[1]
"Ajattelehan 5000 á 10 000 kovakouraisen järjestyneen järjestettyä mielenosoituskokousta (Venäjällä kuuluu olevan 30 á 40 tuhannen kokoukset tavallisia — joukossa suuria puna-armeijan osastoja joka aselajia — tykkeineen, kuularuiskuineen ja käsiaseineen; mielenosoitusjoukon keskeisenä osana, selkärankana). Semmoisen joukon pitäisi laulaa. Se on hyvä orkesteri, usko minua, semminkin kun on muutamia vahvoja sotilassoittokuntia johdossa (ja yksi suurkokoinen tahdinlyöjä korkealla lavalla, josta kaikki hänet näkevät). Tähän asti ei ole maailmassa vielä koskaan laulaminen onnistunut semmoisessa joukossa."
Kuusinen on selvästikin innoittunut futuristien vuonna 1922 Bakussa järjestämän konserttikokeilun tai vastaavien aikaisempien tilaisuuksien kumouksellisesta luonteesta. Perinteistä työväenlaulua hän kritikoi samassa kirjeessään seuraavasti:

[1] Thomas Henrikson: Toinen Kuusinen — vallankumousromantikko ja vallankumousrunoilija. Teoksessa Nuori Otto Ville Kuusinen 1881—1920. Gummerus 1970.

"Sekä sanojen että melodian puolesta ovat myös nykyiset työväen 'marssit' (ja sotalaulut) — kuten porvarienkin — sangen vaivaisia ja vanhanaikaisia, osaksi sentimentaalisia, osaksi kömpelöitä tai korulauseisia jne."

Kansalaissodan jälkeen työväen lauluharrastus jakaantui. Ensimmäisenä sodanjälkeisenä laulukirjana ilmestyi Suomen sosialidemokraattisen nuorisoliiton kustantama Taistelulauluja vuonna 1921. Sos.dem. nuorisoliitto oli huomattavasti vasemmistolaisempi kuin itse puolue ja neuvotteli mm. kommunistiseen nuoriso-internationaaliin liittymisestä. Yhteydet Neuvosto-Venäjälle näkyvät selvästi myös sen laulukirjasta, joka sisälsi monia Pietarissa edellisenä vuonna julkaistun Kumouslauluja-kirjan uusista lauluista. Juuri tässä laulukirjassa ilmestyi Varšavjanka ensimmäisen kerran uusilla sanoillaan "Riistäjät ruoskaansa". Uutena siinä oli lisäksi mukana käännös englantilaisen Jim Connellin Punalipusta.

Sos.dem. nuorisoliiton vasemmistolaisuutta hajottamaan Hämeenlinnassa 1921 perustettu Sosialidemokraattinen työläisnuorisoliitto julkaisi vuonna 1922 oman laulukirjansa, Työläisnuorison laulukirjan, joka oli pohjana kaksi vuotta myöhemmin ilmestyneelle Köyhälistön laulukirjalle. Tässä Etelä-Hämeen sos.dem. piiritoimikunnan kustantamassa kirjassa vanhan työväenliikkeen lauluperintö vielä kerran heräsi henkiin, muutamilla kansalaissotaan liittyvillä lauluilla täydennettynä.

Yleisesti ottaen 1920-luku merkitsi työväen laulukulttuurin suuntautumista uusille urille. Vasemmistolaisen, maanalaisen Suomen kommunistisen nuorisoliiton johtaman nuorisoliikkeen punakantiset laulukirjat Kumouslauluja ja Punainen laulukirja julkaisi Työväen Kirjallisuuden Edistämisyhdistys Helsingissä 1927 ja 1928. Niiden aineisto oli osaksi uutta suomalaista, osaksi Neuvostoliitosta maanalaisia kanavia kulkeutuneita suomenkielisiä ja suomennettuja lauluja. Kirjoista saattaa havaita, että suosioon olivat tulleet mm. Vapaan Venäjän marssi, Neuvostojen puolesta, Nuori kaarti, K.N.I:n lippujen alla, Taistelulaulu, Budjonnyin marssi, Punasotilaiden marssilaulu, Pikkupunikkien laulu, Peräpohjolan poikain marssi, Tervehdys Työläis-Venäjälle ja Vangin laulu Gorkin näytelmästä Yömaja.

Erityisenä uutuutena sisälsi Punainen laulukirja "lukuisten valitusten" johdosta osaston venäläisiä kansanlauluja. Näin tulivat Suomeen mm. Stenka Rasin, Volgan lotjamiehet ja Dubinushka (venäläinen junttalaulu).

Uusista suomalaisista lauluista tärkeimmät olivat Ludvig Kososen Sörnäisten nuoriso-osastolle kirjoittama Nuorten työläisten lippulaulu, jonka melodiana oli kymmenen vuoden takainen jääkäriliikkeeseen kytkeytynyt Hermanni Konnon marssi Jää hyvästi isänmaa, ja toiseen jääkärimarssiin (Muistoja Pohjolasta) sovitettu Nuorisoliiton laulu. Konnon marssiin teki vain vähän myöhemmin, 1929, kapellimestari Knut Kangas toisetkin sanat, Taistojen tiellä, jotka tosin vasta 1945 löysivät tiensä laulukirjoihin.

Nuorisoliiton laulussa tarkoitettiin luonnollisesti maanalaista kommunistista nuorisoliittoa, kuten sanoista hyvin voi arvata:

Päitä peittää myrskysää,
tuska huutaa työläisveljien.
Kauas taa kuin kuohupää
jää jälki yhteinen.
Orjaluokan tää on yö
rintapohjaan tulta sytytellyt.
Voimakkaasti vaisto lyö
proletaarinen.
Ja sortomahtiin
on rata ainoo:
käy etuvahtiin,
kun meitä vainotaan.
Kuin kommunaardein
käy tiemme vaatein,
vaikk' barrikaadein päälle veis.

Kommunistisen nuorisoliikkeen toiminnassa musiikilla oli 1920-luvun lopulla mitä suurin osuus. Varsinaisen poliittisen laulun, myöhemmän kisällilaulun ohessa kukoisti monenlainen vapaa-ajan musiikkitoiminta kesäleireillä ja retkillä. Helsinkiläiset Sörnäisten nuoret kävivät veneillä Kivinokassa ja Lammassaaressa. Tällaista Kivinokan matkaa kuvaa Ludvig Kosonen Turun lääninvankilassa vuonna 1926 istuessaan:[1]

"Kivinokan illoista muodostui usein suoranaisia kuutamokonsertteja. Ja purressa helisivät mitä erilaisimmat soittimet. Talvisissa illanvietoissa oli tarjolla musiikkikappaleita

[1] Ludvig Kosonen: Sekakaloja: Mateita ja teeriä — runoa ja proosaa. T.L.V. 1926. Kansan arkistossa säilytettävä käsikirjoitus.

ja laulua jos kuinka viljalti."

Tuon ajan työläisnuoret seurasivat musiikissa ajan muoteja. Kirjassaan Lippulaulu Kosonen kuvaa Lammassaaressa esitettyä musiikkia seuraavasti:

"Illalla tanssitaan Lammassaaren pirtissä... Jazzorkesteri panee nurkassa parastaan. Ja lattialla kiertää tanssijain parvi. Sen tekevät erittäin kirjavaksi saaripukuiset sörkkäläiset ja koittolaiset. Siellä saattaa nähdä jos minkälaisia 'omasta päästä' suunniteltuja pukuja ja päähineitä. Pojat ovat laittaneet takkinsa naulaan ja pyörivät paitahihasillaan. Tanssihuoneessa vallitsee vallaton tunnelma. Tanssijat laulavat orkesterin antaman säveleen mukaan. Joskus ne ovat tavallisia jazzlauluja, joskus taas on jazzin säveleeseen tehty omat proletaariset sanat."

Jazzin suosiminen työläisnuorison kokouksissa käy hyvin ymmärrettäväksi, kun tiedetään Uuden Suomen jo vuonna 1922 kauhistelleen pääkaupungin ravintoloihin ilmestyneitä "Neekeri-, Panama-, Honolulu- Tahiti- ja Pernambuco-orkestereita".[1] Myöhemmin Ajan Suunta ja Sinimusta hyökkäsivät voimakkaasti "neekerisoittoa" vastaan. Mistään neekerisoitosta ei kuitenkaan tuohon aikaan oikeastaan vielä ollut kysymys, vaikka aito jazz saapuikin maahamme jo 1926 S/s Andanian amerikansuomalaisen laivaorkesterin mukana. Suomi Jazz Orkesteri teki Ludvig Kososen kuvaamana kesänä 1929 sellaisia levytyksiä kuin Puuseppä, Menneet ajat ja Säk'järven polkka, joten "jazziin" Kososen kuvauksessa on suhtauduttava varauksin. Ilmeisesti Lammassaaressa ja Työväentalolla soittelivat Rajamäen pojat, joista tuolloin oli jo tullut Dallapé-orkesteri, ja vastaavat työväenliikettä lähellä olleet uudistusmieliset soittokunnat.

Leiri- ja retkeilylaulut leimasivat vuonna 1929 ilmestynyttä Järjestönuorten laulukirjaa, ja mukana olivat esimerkiksi Ludvig Kososen Nuotiolla ja Leirimatka sekä pioneerilaulu Jyskävi rumpu. Samassa laulukirjassa julkaistiin ensimmäisen kerran myös Armas Äikiän lauluja: Raatajalapset ja Tiellä tutulla.

Sosiaalidemokraattisessa liikkeessä kehitys kävi kohti porvarillista laululiikettä. Sos.dem. työläisnuorisoliiton julkaiseman Työläisnuorison laulukirjan uusitusta painoksesta vuonna 1934 olivat lähes kaikki perinteiset aatteelliset marssit poissa ja tilalle oli tullut vakavan musiikin parissa työskentelevien henkilöiden sävellyksiä: Sulho Rannan Osuustoimintamarssi ja Erkki Melartinin Työ ja vapaus. Samassa kirjassa ilmestyivät myös Ruotsin sosiaalidemokraattisen liikkeen kautta maahan levinneet uudet käännökset vanhoista saksalaisista sos.dem. marsseista: Nuori kaarti "Päin päivän sarastusta" -sanoin sekä Valoon, jonka alkuperänä oli saksalaisen Hermann Scherchenin käännös Leonid P. Radinin venäläisestä Taistelulaulusta.

[1] Pekka Gronow: "Neekerisoitosta on luovuttava!" Aikalainen 3/64.

Aatteellisesta lauluperinnöstä luopuminen saavutti huippunsa sos.dem. puoluetoimiston vuonna 1939 julkaisemassa nuottipainoksessa Työväen laulukirjasta, johon oli tullut sävellyksiä melkein kaikilta porvarillisen Suomen suosikkisäveltäjiltä: Jean Sibelius, Leevi Madetoja, Toivo Kuula, Oskar Merikanto, Yrjö Kilpinen (Elannon laulu), Sulho Ranta, P. J. Hannikainen, Armas Järnefelt, Väinö Pesola, Emil Kauppi, Otto Kotilainen, Erkki Melartin.

Erityistä mielenkiintoa herättää Yrjö Kilpisen mukanaolo. Tuohon aikaan hän oli jo selvästi leimautunut kansallissosialistisen kulttuurin ihailijaksi ja sävelsi vain paria vuotta myöhemmin Suomalaisten SS-miesten marssin. Elannon laulun sanat olivat runoilija Lauri Pohjanpään, ja arvata saattaa, ettei tämä yhdistelmä ollut kovinkaan työväenhenkinen. Huomattavasti läheisempää suhtautumista osuustoiminta-aatteeseen oli osoittanut 20-luvun kuplettilaulaja Iivari Kainulainen harvinaisessa levytyksessään Laulu Elannosta. Kainulainen oli suutarin poikana kansan mies, ja niinpä häntä huolettivatkin vähemmän korkealentoiset asiat kuin unen ja kuoleman runoilijoitamme, esimerkiksi se, etteivät haisevat munat pääsisi pilaamaan Elannon pullaa.

Välirauhan aikana kesällä 1940 Turussa Sosialistin kirjapainossa painetussa kirjassa Lauluja Suomen työväelle demokraattinen rintama sai hetkeksi äänensä kuuluviin. Julkaistiin mm. Kössi Kaatran Punasotilaitten marssilaulu, Joe Hillin Proletaarit nouskaa, Dunajevskin Laulu synnyinmaasta sekä Nuorison marssi, jota Ludvig Kosonen kertoo Lammassaaresta veneillä palanneiden nuorisoliittolaisten jo kesällä 1929 laulaneen. Kirjaan sisältyi myös ensimmäinen suomennos Brechtin ja Eislerin Yhteisrintama-laulusta:

Kun ihminen ihminen on,
niin ruokaa hän tarvitsee,
loru herrojen vatsassa tunnu ei,
ei kylläiseksi se tee.

Vuosi 1945 aloitti kolmannen suuren aatekauden suomalaisessa työväenlaulussa. Puna-armeijan kuoro vieraili sinä vuonna Suomessa ja teki suosituksi sellaiset venäläiset laulut kuin Aroratsuväen marssi, Vappu Moskovassa ja Ilta venäläisessä kylässä. Nämä laulut julkaistiin Kansankulttuurin tekemässä Demokraattisen rintaman laulukirjassa n:o 1 rinnan perinteisten työväenlaulujen kanssa. "Liput hulmuavat taas" oli myöhemmin kisällilaulujen tekijänä kuuluisaksi tulleen Verner Jokiruohon ja Antero Bymanin uusi laulu, joka kuvasti tunnelmia kommunistisen liikkeen tullessa ensimmäisen kerran 25-vuotisen olemassaolonsa aikana julkisuuteen. Toinen Antero Bymanin sävellyksistä liittyi sota-ajan tapahtumiin Suomessa: Metsäkaartilaisten marssi, johon sanat oli tehnyt Erkki Roiha:

Henkipattojen yrmeä kaarti,
vihan koston ain tuntea saa.
Vilu, nälkä ja ohranat saarti
iskujoukkoa innoittavaa.

Sabotaashi on iskumme parhain,
näkyy työ vaikka miehiä ei.
Kaatui rinnalta veikkomme varhain,
monet vankilan vaarat jo vei.

Uuden aikakauden mukana tulivat uudet lauluntekijät, ensin Antero Byman ja sitten Reino Sandell, Kosti Kivilahti, Eino Puumalainen, Heimo Anttiroiko ja monet muut. Festivaalit tekivät tunnetuksi uusia lauluja, ja ensimmäisenä niistä tutustuttiin Budapestin festivaalilla 1949 Anatoli Novikovin ja Lev Ošaninin Maailman demokraattisen nuorison toimintamarssiin. Laulu painettiin samana vuonna Kulttuurityön kustannuksella ilmestyneeseen ensimmäiseen Kansan laulukirjaan, jossa sodanjälkeiset joukkolauluvirtaukset ensimmäisen kerran tiivistyivät yhtenäiseksi kokoelmaksi. Kansan laulukirjassa olivat edustettuina lähes kaikki työväenliikkeeseen vuosikymmenien mittaan liittyneet tyylisuuntaukset.

Mainarit haalilla

Kaksikymmenluvulla Yhdysvalloissa oli puoli miljoonaa suomalaista. Paitsi siirtolaisia, siellä oli myös poliittisia pakolaisia, joista osa oli tullut jo vuosina 1901—06 laittoman asevelvollisuuslain, suurlakon ja Viaporin kapinan maasta karkoittamana ja osa vuoden 1918 jälkeen. Valtaosa suomalaisista työskenteli kaivoksissa tai tukkitöissä, mainareina ja lokareina. Työväenliike oli näistä syistä hyvin voimakas, joskin se jo varhain jakaantui useihin suuntiin. Kansallisteosofit, Ingersollin kannattajat ja syndikalistiseen IWW:hen eli "tuplajuuhun" järjestäytyneet siirtolaiset antoivat amerikansuomalaiselle työväenliikkeelle väriä, joka puuttui Suomesta.

Myös amerikansuomalaisilla oli aluksi wrightiläinen kautensa. Suomalaiset siirtolaiset olivat nähneet Butten flätän, San Franciscon Barbary Coastin, Astorian paalujen päälle rakennetun rantakadun ja Aberdeenin jokivarren kapakat ja ilopaikat täydessä loistossaan, ja suomalaisia pidettiin yleensä kovina väkijuomien käyttäjinä. Seurakuntien ja raittiusseurojen toiminta kansalaisten paheista pelastamiseksi tuotti sangen vähän tuloksia, ja muutos parempaan päin alkoi tapahtua vasta työväen järjestyessä sosialismin lippujen alle. Wrightiläishenkisen Imatra-työväenyhdistyksen perustaminen Brooklynissä vuonna 1890 tapahtui siirtolaisten "parempien harrastusten" kehittämiseksi. Imatran lisäksi perustettiin Calumetin Suomiseura ja Fitchburgin työväenyhdistys Saima. Seurojen toiminnassa oli omat erikoispiirteensä, jotka osoittavat niiden seremonioissa seuratun Amerikassa silloin suosittujen salaseurojen kokoustapoja. Saima-seuralla oli sääntöjen lisäksi painettu käsikirja, joka mm. määräsi seuran kokouksissa meneteltävän seuraavalla tavalla:[1]

"Esimies astuu paikallensa ja kysyy ovatko kaikki seuran virkailijat saapuvilla. Elleivät ole, määrää esimies tilapäiset virkailijat poissaolevien sijalle. Sitten lausuu esimies:

Arvoisat työtoverit! Jo paratiisin päivistä saakka on meille annettu käsky: Tee työtä! Työn evankeliumi on yhtä vanha kuin rauhan evankeliumikin. Alussa työ oli miehen kunnia. Adam kuokki maata ja Eeva kehräsi. Vanhat patriarkat olivat paimenia. Historia näyttää, että muinaiset roomalaiset valitsivat päällikkönsä auran äärestä.

Mutta sittemmin on tullut ihmiskuntaan turmeleva ylpeys . . ." jne.

Työväenyhdistysten kulttuuritoiminta käsitti kuoroja, orkestereita ja teatteriseuroja. Suomen vakinaisen sotaväen

---

[1] Elis Sulkanen: Amerikan Suomalaisen Työväenliikkeen historia

lakkauttamisen jälkeen Amerikkaan oli muuttanut suuri joukko sotilasmuusikoita, jotka nyt antoivat ohjausta työväen puhallinorkestereille. Vuonna 1904 otettu valokuva Maynardin suomalaisesta soittokunnasta tuubeineen ja helikoneineen osoittaa myös pukeutumistyylin olleen peräisin lähinnä Suomen kaartista.

Merkillisin amerikansuomalaisten yhteiskunnallisista yrityksistä, joka oli myös tärkeä kulttuurin kannalta, oli Brittiläiseen Kolumbiaan vuonna 1901 perustettu utopistissosialistinen yhteisö Sointula. Tyynenmeren rannikolle sijoittuneiden kaivostyöläisten keskuudessa oli syntynyt halu päästä pois kaivosten uumenista. He kirjoittivat Matti Kurikalle, joka silloin asui Australiassa, ja tiedustelivat, olisiko Kurikka halukas tulemaan heidän avustajakseen. Myönteisen vastauksen saavuttua Kurikalle lähetettiin matkarahat ja hän saapui Nanaimoon elokuussa 1900. Siirtolaa varten perustettiin Kalevan Kansan yhtiö ja Kanadan hallitukselta saatiin tarkoitukseen Vancouverin edustalta 28000 eekkeriä käsittävä Malcolm-saari, joka kastettiin Malkosaareksi.

Inkerinmaalla syntynyt Kurikka (1863—1915) toimi Suomessa Työmies-lehden päätoimittajana ennen vuosisadan vaihdetta ja oli äänioikeustaistelun ja juomalakkoliikkeen keskushenkilöitä. Hän ei ollut marxilainen vaan edusti teosofis-utopististа sosialismia. Saintsimonilaisten tapaan Kurikka uskoi, että Jeesus oli ollut ensimmäinen sosialisti. Jotkut aatteensa hän oli saanut vieläkin kauempaa, mm. eräästä muinaisintialaisesta käsikirjoituksesta, jonka sanottiin olevan kotoisin Himis-nimisestä luostarista. Siitä muovailtu "Viides evankeliumi" ilmestyi hänen suomentamanaan Helsingissä vuonna 1906. Samana vuonna Kurikka julkaisi myös teoksen Raha, sen synty ja kehitys.

Työväenliikkeestä Kurikka oli irtaantunut Turun kokouksessa 1899 ja lähtenyt etsimään onneaan ulkomailta. Sointula-toimintaa kohdanneiden onnettomuuksien jälkeen — vuoden 1903 suuri tulipalo jossa 11 ihmistä menetti henkensä — hän palasi kotimaahan, ja jätti siirtolan kirjurin ja lehden toimittajan A. B. Mäkelän tehtäväksi purkaa kommuuni yksityisomistukseen perustuvaksi. Tultuaan erotetuksi sosiaalidemokraattisesta puolueesta Kurikka palasi loppuelämäkseen Amerikkaan New Yorkin Uutisten toimittajaksi.

Tämän taustan valossa on ymmärrettävissä kommuunihankkeen aatteellinen testamentti, jonka eräiden muistelmien lisäksi muodostivat Kanadassa 1903 julkaistut kaksi

lauluvihkoa Kalevan kansan sointuja. Ne sisälsivät Kurikan, Mäkelän ja eräiden muiden tunnettuihin marssien ja hymnien melodioihin tekemiä kalevalahenkisiä runoja:

Suomalaiseks' olen syntynyt,
brittiläiseen maailmaan kuulun nyt.
Kauas jäi mun vanha kotimaan,
uuden täältä toki nyt ma saan.

Käsityksensä luonnonvarojen käytöstä ja oikeasta yhteiskuntamuodosta Kurikka ilmaisi Kalevan kansan marssissaan:

Ei luonnon aitta tyhjene
kun rosvot sit' ei raatele.

Kurikan säkeet eivät aina olleet aivan omaperäisiä. Myös samaan kokoelmaan sisältyneessä K. Lehtisen runossa voi helposti havaita alkuperäismelodian ("Olet maamme armahin Suomenmaa") vaikutuksen:

Olet saari pienonen helmassa
meren valkosen, vaahdokkaan.
Olet kehto onnen ja kaiken sen,
mitä toivoa mahdankaan.

Saapi kuulla maailma kummakseen,
miten aatteemme toteutuu.
Malkosaarella oikeus voiton saa,
sorto nöyränä lannistuu.

Kalevan kansan sointuihin kirjoitti muutaman laulun myös August Bernhard Mäkelä (1862—1932, alun perin Mattsson), jolla oli monivaiheinen elämäntarina. Suomessa hän oli Kurikan poistuttua maasta tullut Työmies-lehden päätoimittajaksi mutta jätti paikkansa jo syksyllä 1900 Edvard Valppaalle ja lähti Kurikan kutsusta Sointulan kirjuriksi. Kun siirtolan viimeinen ylimääräinen yhtiökokous oli pidetty toukokuussa 1905, Mäkelä ryhtyi lähellä sijaitsevan Pulteney Pointin majakkamestariksi. Samalla hän kirjoitteli runoja amerikansuomalaisiin julkaisuihin (käyttäen nimeä Austin McKela), ja yksi näistä, Sotilaspojan humoristinen jäljitelmä, painettiin myös Uuteen työväen laulukirjaan vuonna 1909:

Mun isän' on sosialist' — äit' on myös ja min' oon,
sentähden vaan kun herrat vei tän maailman vinoon.
Isän kans' jos istutte ja juttelette tästä,
tekin ootte sosialist' jo ennen äänestystä.

Työmies raataa ahkeraan, mut herrat työtä pelkää.
Kuitenkin he kaiken vie, ja työmies näkee nälkää.
Siit' on isä suuttunut, ja siitä päivin meillä
julkisest' on oltuna sosialismin teillä.

Äit' otti alas seinältä lampaan kuvataulun.
Sen sijallenpa ripusti vain tällaisen laulun:
"Ken vaivojansa vaikeroi, on vaivojensa vanki.
Ei oikeutta maassa saa, ellei itse hanki."

Toisin kuin Kurikka, A. B. Mäkelä oli selkeä työväen mies ja vuosina 1917—18 hän ratkaisi suuntansa vallankumouksen hyväksi. Lyhyen Suomessa vietetyn kauden jälkeen veri veti Mäkelän takaisin majakalleen ja hän päätti päivänsä Sointulan osuuskaupan hoitajana sekä Kanadan kommunistisen puolueen jäsenenä.

Suomalaiset sosialistit kuuluivat aluksi Amerikan sosialistipuolueeseen (Socialist Party of America). Hibbingin edustajakokouksessa 1906 perustettiin Yhteinen Suomalainen Sosialistijärjestö, jonka toiminta pitkän aikaa hallitsi myös kulttuurin aluetta. Huvitoimikunnat järjestivät työväentaloille, haaleille, julkisia huvitilaisuuksia ja tansseja, joita piti olla ainakin pari kertaa viikossa. Iltamista ilmoitettiin sanomalehdissä, mutta myös mainoksia levitettiin, ja silloin kun sattumoisin oli painettava englanninkielisessä kirjapainossa, tulos saattoi olla hyvinkin huvittava. Erään tällaisen säilyneen lehtisen ansiosta tiedämme, millainen oli tyypillinen puolen vuosisadan takaisen iltaman ohjelma:[1]

"Juhlat Pitetään kaksi päiväiset. Ne tulee elemaan toukokuun 13 ja 14 pä, 1923. Aloitetaan lauvantai illalla Työväen Yhtistyksen talolla Kl 8 Illalla.

Ohjelmaa pitää olla paljon että roikaa, sanovat tytöt, ja laulun ja Riemun pitää kuulua että Raikaa seuraavan ohjelman mukaan lauvantai illalla.

[1] Elis Sulkanen: Amerikan Suomalaisen Työväenliikkeen historia

(ENNENKUU LUM ATTOMILLA,) PAHNA TANSSEILLA
(Ohjelma,)

1) Esi marssi,
2) Alku soittoa (kukko orkesteri,)
3) Pila, puhe, Ukko,
4) Hänsin jukka, 2 hanurilla,
5) Tonavan aallot yleinen tanssi,
6) Russian Masurkka Ukot ja Tytöt,
7) Kuvaelma kana tarha, Ja pyllymäki,
8) Kuutamo valssi, ja masurka ja polkat,
9) Koilahkeen pelloomista, Ja vinteskoo ja sappuu,

(Väli aika)

Ritumäen Leena ja Kuumat koirat, Huuto kauppa tilaisuus, Hulinaa ja mälinää, Arpa pelejä, Ja tietoja tulevista asioista, Onnen koetus, härkä tanssia.

Kilpailu herkullisesta illallisesta, Kilpailiat Tytöt ja Ukot Pajat ja Akat.

Pyhänä kentällä 89 St. Tinicum av.
Seuraavalla ohjelmalla

1) yleinen juoksu,
2) kiekot ja hypyt,
3) nuolet ja keihäät,
4) Pyssyt ja kuulat,
5) Runot ja Veisut,
6) Kupletit ja viisut,
7) Köyten veto ukot ja pojat

PYHÄNÄ ILLALLA LOPETTAJAIS JUHLAT TALOLLA"

Erityisen suosittuja olivat kuplettilaulajat, jotka omien tekeleittensä ohella esittivät Suomesta saatuja huumorilauluja. Monet näistä elivät Amerikassa paljon pitempään kuin emämaassa, ja yleisesti ottaen koko amerikansuomalaisten kulttuuria voi luonnehtia myöhäissyntyiseksi teolliseen yhteiskuntaan istutetuksi varhaisteolliseksi ja torppari-idylliksi. Myös aatteelliset laulut tulivat aluksi Suomesta ja olivat suosiossa vielä kauan sen jälkeen, kun alkuperäiset laulut oli Suomessa poistettu laulukirjoista. Ensimmäinen Työväen laulukirja painettiin Yhdysvalloissa sellaisenaan vuonna 1903,

vastikään perustetun Työmies-lehden kirjapainossa Worcesterissa. Kahden uusintapainoksen jälkeen ilmestyi Hancockissa, Michiganin Kuparisaarella, jonne lehti oli pian muuttanut, Uusi Työväen laulukirja vuonna 1909, jossa myös omaa amerikansuomalaista laululyriikkaa oli tarjolla.

Lauluja tähän kirjaan tekivät työväenliikkeen johtajat, jotka myös kiersivät tiheästi haaleilla esitelmöimässä työväenliikkeestä ja yhteiskunnallisista asioista, mm. sukupuolisuhteista. Santeri Mäkelä (1870—1938), joka oli vuosisadan vaihteessa muuttanut Amerikkaan ja toimi vuoteen 1907 saakka Työmiehen toimittajana, kirjoitti laulun, joka sittemmin levisi myös Suomeen ja tuli hyvin tunnetuksi. Kaivantomiehen laulu (sävel Mä kukkasen kaunihin metsässä näin) kuvailee olosuhteita Michiganin kuparikaivoksilla ja on ehkä saanut virikkeensä kaivosmiesten keskuudessa hyvin tunnetusta Englannin hiilityöläisten laulusta Durhamin lakon aikana Down in the coal mine:

Niin musta on, musta on ikuinen yö
ja kello lyö kaksitoista.
Torkkuen toverit istuskelee
hikikarpalot kulmillaan.

Niin musta on, musta on manalan sy'än,
josta mä leipäni haen.
Kapitaali mun orjakseen ostanut on,
käs'varten ja verenikin.

Myöhemmissä säkeistöissä laulu saa piirteitä suomalaisesta balladirunoudesta:

Oi armaani, armaani kalpea oi
mi syömmeni sykkimään sait;
Nyt valkealla vuoteellas lepäjät kai,
iki-vuori mun peittävi vain!

Armaani, armaani kalpea oi,
jos torvet ne kutsuen sois,
Sinä seuraisit haavoja sitomaan kai,
kun ammutut kannettais pois!

Suomeen palattuaan Mäkelä toimi kansanvaltuuskunnan kansanhuollon johtajana ja siirtyi kansalaissodan jälkeen Neuvosto-Karjalaan opettajaksi.

Raskaat työolot näyttävät aiheuttaneen myös sen, että useissa lauluissa kaipailtiin vapaata kulkurielämää. Köyhä, kulkuri, kerjäläinen koetaan kuitenkin seuraukseksi kapitalistisesta yhteiskuntajärjestelmästä:

Ne rahalla ostavat rakkauden
ja halaavat kulkurin kultaa,
vaan kulkuri itse ei omistaa voi
edes maan mustaa multaa.

Tämän kaiken tekevät tyrannit,
jotka lain pyhyyttä noutaa,
jotka toisen veistämää venhettä
vain lippujen liehuessa soutaa.[1]

Jo Hibbingin kokouksessa ilmeni erimielisyyttä siitä, kummalle lehdelle, Työmiehelle vai kaksi vuotta myöhemmin perustetulle Raivaajalle olisi annettava etusija sosialistisen liikkeen pää-äänenkannattajana. Tuntematon viisunikkari sai siitä aiheen laulaa

Työmies se Hancockis' kukkona häärää,
valistusta huutaa, komentaa ja määrää,
sunfarati rallaa
ihan huutamalla
se Hibbingin päivillä isännyyden vei.

Lehtiriita sai myöhemmin puhtaasti poliittisen luonteen Työmiehen jouduttua radikaalien käsiin ja tultua liikkeen jakaannuttua vuosina 1919—20 kommunistisen puolen äänenkannattajaksi. Sen rinnalle perustettiin New Yorkissa ja Worcesterissa toiminut kommunistinen Eteenpäin, joka vihdoin 1950 jouduttiin taloudellisten vaikeuksien vuoksi yhdistämään Työmies-lehteen. Myös vuonna 1907 perustettu Toveri asettui hajaannuksessa vasemmistolaisen työväenliikkeen kannalle. Kun se vuonna 1931 oli pakko lopettaa, painokoneet päätettiin lähettää Neuvosto-Karjalaan. Näihin aikoihin monet amerikansuomalaiset valtasi Karjalan kuume ja noin 12 000 työväenliikkeen aktiivia lähti pula-ajan ollessa pahimmillaan rakentamaan Neuvosto-Karjalaa.

Sosiaalidemokraateille jäi Raivaaja-lehti, jota sen ensi vuo-

[1] Kirj. N. Kangas

sina olivat toimittaneet A. B. Mäkelä ja Viaporin kapinan jälkeen Amerikkaan paennut Helsingin punakaartin päällikkö, kapteeni John Kock, viimeksi mainittu tosin vain seitsemän viikkoa herätettyään jyrkkyydellään pahennusta rauhanomaisemman linjan miehissä. Raivaajaan kirjoitti ajoittain myös lauluntekijänä tunnettu agitaattori ja kansanvalistaja Moses Hahl, joka lyhyen aikaa toimitti nimellä Hijoppi Rotilainen pilalehteä Velosuu. 1920-luvulla Raivaajasta tuli jyrkästi kommunisminvastainen kustannusyhtiö ja se julkaisi kirjasia kuten Katsaus kommunistisen liikkeen kulissien taakse, Kommunistista lakonjohtoa ja Ääniä bolševismin kulissien takaa. "Karjalan reissun tehnyt" kirjoitti lentokirjasen traagisista kokemuksistaan Neuvostoliitossa.

Amerikansuomalaisen lehdistöpolitiikan selvittäminen on tarpeellista siksikin, että se selvittää osaksi 1920-luvulla julkaistujen lukuisten levytysten taustaa. Amerikkalaiset levyyhtiöt, etenkin keskenään kilpailevat Columbia ja Victor, kiinnostuivat alusta alkaen siirtolaisten tarjoamista markkina-alueista. Vuodesta 1902 lähtien Yhdysvalloissa tehtiin levyjä kaikille mahdollisille siirtolaisryhmille, mukaan luettuna niinkin harvinaiset kielet kuin albania, persia, armenia, kreikka, liettua, Akadian ranska ja ruteeni — vuonna 1920 oli olemassa hetken Karpato-Rutenian tasavalta, sen jälkeen se jatkoi olemassaoloaan Amerikassa.

Suomenkielisiä levyjä alettiin tuottaa vuoden 1910 tienoilla. Levytettäväksi valitut kappaleet edustivat hyvinkin erilaisia musiikin aloja. Daavidin psalmin 137 ja virren Sun haltuus rakas isäni vieressä saattoivat levykaupoissa komeilla sellaiset kappaleet kuin Kissan saakeli tai Nuoren vaimon soitto. Myös uudempaa amerikkalaista viihdemusiikkia harrastettiin ja esittäjien nimet vaihtuivat tämän mukaisesti: Green Brothers Novelty Marimba Band levytti mm. kappaleen Hawaijin suloinen unelmien impi.

Levyjen markkinoinnista huolehtivat suomalaisten omat järjestöt ja liikeyritykset, ja niillä oli siksi mahdollisuus vaikuttaa myös ohjelmiston valintaan. Työväenlevyt tehtiin useasti Eteenpäin-lehden aloitteesta ja julkaistut teokset liittyivät sekä vanhan työväenliikkeen perintöön että kansalaissotaan ja sen aikoihin suosittuun venäläisperäiseen työväenmusiikkiin. Jotkut levyistä markkinoitiin myös Suomeen.

Juho Koskelo ja Hannes Saari olivat toimineet New Yorkin suomalaisen sosialistiosaston kuoron johtajina. Juho

Koskelo lauloi akustisesti äänitetyille 78 kierroksen levyille Työväen marssin, Varšavjankan, Marseljeesin, Kansainvälisen, Torpparien marssin, Työväen joukot sekä laulun Veljet siskot rientäkäämme jo. Hannes Saaren esityksinä voitiin kuulla Raatajan serenaadi, Korven raatajalle, Proletaarit nouskaa sekä Punavangin laulu, johon Amerikassa oli tehty uusi melodia. Tanssilajin sijasta tällaisten levyjen etikettiin saatettiin merkitä sana "aatteellinen".

Aino Saaren ohjelmistoon kuuluivat Sorakumpujen Vainajille ja nimimerkki Humun vuosisadan alussa tekemä Tehtaassa. Kosti Tamminen lauloi Työttömän valssin ja Otto Pyykkönen Vapaan Venäjän, Vangin laulun ja Viaporin valssin. Vapaa Venäjä kuului myös B.S.S. Clubin orkesterin ja harmonikkaduon Lager & Franzenin ohjelmistoon; jälkimmäisen levyn etiketissä nimi esiintyy muodossa Vaapa Vaanaja. Lauluun oli E. Rautiainen tehnyt uudet sanat:

Nytpä noussut on aamun koi,
ilolaulut ne ilmoille soi,
kansa noussut jo kahleistaan, on maa
vapaa, työtämme seuratkaa.

Myös kuuluisa Lännen lokarin ja Iitin Tiltun laulaja Hiski Salomaa teki levyn Vapauden kaiho, jonka ideologia on työväenaatteen mukainen (Hiski kuului trumpetisti William Syrjälän kertoman mukaan "tuplajuulaisiin"):

Meill' vapauden kaiho soi
ain' rinnassamme toverit oi,
siks' yhteistyöhön, rintamahan käy,
pelastusta köyhille ei ennen näy.

Oman lukunsa amerikansuomalaisten laulukulttuurissa muodostivat "tuplajuulaisten" eli syndikalistiseen IWW-ammattiliittoon kuuluvien työläisten laulut. IWW sai 1910-luvulla melko suurta kannatusta suomalaisessa sosialistiliikkeessä ja tästä aiheutuivat myös siirtolaisten ensimmäiset vakavat poliittiset erimielisyydet. IWW:n teoriat löysivät vastakaikua etenkin Duluthin lähelle perustetussa Työväen-Opistossa, jossa opettajana oli vuosina 1903—13 toiminut itse Yrjö Sirola. Syndikalististen radikaalien tärkein johtaja oli myöhemmin Neuvostoliittoon siirtynyt Leo Laukki, hänkin Kockin tavoin Viaporin kapinan veteraaneja. Opistosta tuli

sosialistiliikkeen hajaannuttua vuonna 1914 puhtaasti syndikalistinen opinahjo; samana vuonna alettiin julkaista myös syndikalistista Industrialisti-lehteä.

Tuplajuulaisen ammattiyhdistysliikkeen lauluperinne on tallennettu melko laajasti kolmeen Duluthissa, Minnesotassa ilmestyneeseen laulukirjaan: Proletaarilauluja 1918, Raatajain lauluja 1920 ja Palkkaorjain lauluja 1925. Lauluvalikoimassa oli yhtymäkohtia sekä Suomen vanhaan työväenliikkeeseen että uudempiin punapakolaisten (kuten Kössi Kaatran) julkaisuihin. Monasti lauluja kuitenkin hieman muunneltiin, ja niinpä esimerkiksi Internationaalista tehtiin oma suomennoksensa.

Omaperäisen leimansa laulukirjoille antoivat monet suomennetut wobbly-klassikot, erityisesti Joe Hillin kirjoittamat laulut. Niitä oli kirjoissa yhteensä seitsemän kappaletta, mukana sellaiset suosikit kuin Rebel Girl ja Casey Jones. Jälkimmäinen sai nimekseen Herra Pölkkypää, eikä sanoilla oikeastaan ollut mitään tekemistä alkuperäisen Joe Hillin laulun kanssa:

Hän raataja vain arvoltaan, on orja niinkuin muut
kruppinsa on kuihtunut ja jäykistyneet luut;
— Mutt' mieli hällä ylväs on,
myös käytös ylpeä.
Hän kuin aina ollut on vain Pölkkypää!
Kuoro:
Pölkkypää, sen kaikki tietää,
Pölkkypää, vaikka ihminen,
Pölkkypää, hän iskujakin sietää,
aasi hän vain ompi kaksijalkainen.

Toinen wobbly-liikkeelle tyypillinen laulu oli Karvajalka, Stung Right:

Meill' lurjuksia paljon lie
tääll' alla auringon,
vaan skääppi heistä voiton vie,
roisto on verraton.
Niin ammattinsa alhainen
on musta, katala,
myös synnyltäänkin saastainen,
sen tahdon todistaa:

Kuoro:
Skääppi, skääppi kurja sieluton
skääppi, skääppi konna kelvoton.
Pirutkin sun hylkää, et missään rauhaa saa,
helvetinkin liekeistä sull' potkut annetaan.

Tuo kovin kurjantuntuinen olio skääppi oli lakonrikkuri — englanninkielisestä sanasta scab. Amerikansuomalaisten työläisten sanavarasto alkoi 20-luvulla olla muutenkin vaikeasti ymmärrettävä. Laulussa Kaikki Unioon[1] luetellaan seuraavat varsin hämmentävät ammatit: sahurit, swampparit, lumberjäkit, mainarit, trammarit, timpermannit, rakkapikkarit, nikkarit, tiskarit, veitarit, mojakan keittäjät. Näistä lumberjäkeillä eli tukkilaisilla oli oma marssinsakin, Lumberjäkkien marssi, joka laulettiin Porilaisten marssin sävelellä.

Sittemmin Yhdysvaltain vasemmistolaisessa liikkeessä yleisestikin suosituksi tulleet Hold the Fort (Pidä linna) ja Ralph Chaplinin Solidarity Forever (Solidaarisuutta aina) kuuluivat luonnollisesti suomalaistenkin tuplajuulaisten lauluohjelmistoon, edellinen lukuisina erilaisina muunnoksina. Varsinaisten ammattiyhdistysasioiden lisäksi lauluissa muistettiin vihata pappeja, ja sävelellä Suuri idän kansa laulettiin mm. seuraavanlaista laulua Kun pappeja ei oisi:

Myös helvettikin sammuis,
sen kattiloista, pannuist'
sieluparat kiirehesti kämpisivät pois.
Pirut joutais joutilaaksi,
tulimeri erämaaksi,
jos ei täällä maailmassa pappeja vaan ois.

Osuustoimintaliikkeen kukoistusaikana 1920-luvulla eli amerikansuomalaistenkin kulttuuri loistoaikaansa ja Työmies-lehti saavutti levikkinsä huipun, 20 000 kappaletta. Osuusliikkeet muuttuivat kuitenkin pula-ajan tullen supermarket-ketjun osasiksi, ja myös muu suomalaistoiminta lamaantui. Tuplajuulaisuus kutistui merkityksettömäksi liikkeeksi otettuaan Kominternin vastaisen kannan, ja kommunistinen liike puolestaan kärsi menetyksiä aktiivisimpien

[1] ammattiyhdistystä (Union) nimitettiin tuplajuulaisten keskuudessa lyhyesti unioksi.

jäsenten muuttaessa Neuvostoliittoon. Myös Espanjan sisällissota vaati uhrinsa; amerikansuomalaisia oli taisteluissa mukana lähes sata. Tämä kaikki heijastui myös laulukulttuuriin ja levytuotantoon. Viimeinen työväen laulukirja julkaistiin vuonna 1925, ja 30-luvulla ei työväenhenkisiä levyjä uutuuslistoilta enää löytynyt. Tilalle olivat tulleet Suomesta hankitut uudet iskelmäkuninkaat Eugen ja Georg Malmstén sekä Matti Jurva. Aallonpohja saavutettiin heinäkuussa 1941, jolloin Wilho H. Kujala lauloi New Yorkissa Columbia-levylle Neuvostoliittoa vastaan suunnattua hyökkäystä propagoivan Sillanpään marssilaulun.

Viisikulma punatähti

Kansalaissodan jälkeen Suomen työväenliike jakaantui, ei pelkästään kahtia, kommunisteihin ja sosiaalidemokraatteihin, vaan myös maantieteellisesti. Paitsi että Suomeen, Neuvosto-Venäjälle ja Amerikkaan hajonnut liike oli eri mieltä toimintatavoista, myös työväenkulttuuri alkoi saada toisistaan poikkeavia piirteitä eri maissa. Pietariin ja Neuvosto-Karjalaan siirtyneet punapakolaiset järjestäytyivät nopeasti ja heidän kulttuuritoimintansa näyttää lähteneen yllättävän nopeasti käyntiin. Jo vuonna 1920 V.K.P:n Suomalaisten Järjestöjen Keskus-Toimisto julkaisi Pietarissa Kumouslaulujanimisen kirjan, jonka henki poikkesi vanhan työväenliikkeen laulukirjoista. Keskeisinä olivat yhä eräät vanhat työväenlaulun klassikot, joita täydennettiin kansalaissodan johdosta syntyneillä lauluilla. Internationaali ja Varšavjanka saivat uudet sanat, ja kiinnostavaa on todeta, miten viimeksi mainittuun ilmestyi nyt aineksia, jotka viittaavat vain hieman myöhemmin Suomessa ilmestyneeseen Varšavjankan lopulliseen suomennokseen. On ilmeistä, että laulu oli ollut kansalaissodan rintamalla suosiossa ja muuttunut sotilaiden suussa useiksi paikallisiksi versioiksi. Sodan jälkeen kaksi näistä versioista sai sijansa painetussa kokoelmassa, toinen Neuvosto-Venäjällä ja toinen Suomessa.

Pietarilainen muunnos alkoi perinteisesti:

Ankarasti viimat ne yllämme soittaa
pimeyden voimat ne ilkamoi,
määrämme meidän on taistelu voittaa
kuinkakin onni jos vaihdella voi.
Nostamme ylhäälle ylpeän vaatteen,
taisteluviirin veripunaisen.
Nousevat kansat puolesta aatteen,
elämän paremman ja vapauden.

Suomalainen muunnos toi alkusäkeissään mukaan ajankohtaista ainesta:

Riistäjät ruoskaansa selkäämme soittaa,
vastassa valkoinen armeija on:
pakko on taistella, kuolla tai voittaa,
ratkaisu eessä on tuntematon,
mutta me nostamme purppuravaatteen,
taistoon mi työläiset kutsua voi,
rohkeina puolesta veljeysaatteen
käymme ja kaikille laulumme soi.

Vanha venäläinen taistelulaulu Rohkeesti hehkuvin rinnoin on ensimmäisen kerran mukana laulukirjassa. Uusista lauluista tärkeimmät olivat Kössi Kaatran käsialaa. Kaatran oli Yrjö Mäkelin vuonna 1917 kutsunut oululaisen Kansan Tahdon toimitussihteeriksi, ja kansalaissodan alettua hän jäi siten valkoisten rintaman taakse. Jonkin aikaa Oulussa piileskeltyään Kaatra pakeni Ruotsiin ja liittyi kommunistiseen liikkeeseen. Sieltä käsin hän lähetteli kansalaissotaan liittyviä laulujaan sekä Yhdysvaltoihin että Neuvosto-Venäjälle, josta ne pian kulkeutuivat myös Suomeen. Kirjailijan Ruotsissa vuonna 1919 julkaisemaa teosta Punaiset ja valkoiset leimasi ääretön katkeruus sodan onnettoman lopputuloksen vuoksi, ja luokkaviha kuvastuu myös hänen taistelulauluissaan. Nimimerkillä Henkipatto julkaistu Työläissoturien vala muistuttaa sanamuodoltaan silmiinpistävästi Mannerheimin helmikuun 23. päivänä 1918 antamaa päiväkäskyä: "Minä vannon että en pane miekkaa tuppeen ennen kuin maassa vallitsee laillinen järjestys, ennen kuin kaikki linnoitukset ovat käsissämme, ennen kuin viimeinenkin Leninin sotilas ja hulikaani on karkotettu Suomesta ja Kauko-Karjalasta."[1]

[1] Charles Lundin: Suomi toisessa maailmansodassa, Gummerus 1960

Valan vannomme: ennen kirpoa ei
ase kourastamme, kun voittohon vei
se työläisrintaman taajan,
kun lyöty on lahtari viimeinen,
joka pyöveli, sortaja saastainen,
ies murrettu luokkamme laajan.

Yhteydet Suomen työväenliikkeeseen kotimaassa pysyivät koko 20-luvun ajan vilkkaina myös kulttuurin alueella. Kustannusosuuskunta Kirjan vuonna 1928 Leningradissa julkaisema Laulukirja sisälsi joitakin Suomesta saatuja kisällilauluja (Gunnar Laine), ja vastavuoroisesti Suomessa ilmestyi vuosina 1927—28 monia tämän laulukirjan tekstejä. Puna-Karjalan laulussa (sävel Karjalaisten laulu) Kössi Kaatra jäljitteli kalevalaista runotyyliä:

Riisti rikkahitten luokka
meitä kautta aikojen,
öykkäreille iski kuokka,
heille suihke sirppien,
pajareille puikki pirrat,
heille kasvoi karja maan,
heille vuolaat vieri virrat,
korvet antoi aarteitaan.

Merikannon Työväen marssi oli jo 1920 uusittu Suomen työväenluokan marssiksi. Nimimerkki J:n laatimat sanat eivät kuitenkaan saavuttaneet odotettua vastakaikua, sillä marssi on nykyisin unohdettu:

Jo kyllin valkohyeenat
sun kylpi veressäsi,
nyt kokoo voimat valtavat
ja nosta koston käsi!
Täy' pyövelien mitta on,
he saakoot jälkeen ansion.
On kansan kosto armoton!

Vuoden 1928 Laulukirjassa ilmestyi myös eräitä venäläisperäisiä marssilauluja, jotka todennäköisesti jo aiemmin 20-luvulla olivat levinneet monisteina yleiseen käyttöön: Vapaan Venäjän marssi, Neuvostojen puolesta, Nuori kaarti ja Budjonnyin marssi.

Vapaan Venäjän marssin alkuperää ei tiedetä, mutta voi olettaa sen olleen käännös sittemmin unohtuneesta bolševikkimarssista, sillä Suomessa se julkaistiin samaan aikaan eräiden muiden venäläisperäisten laulujen kanssa otsikolla Venäjän vallankumouksen lauluja. Melodia on slaavilainen kansanlaulu, joka tunnetaan ainakin Puolassa. Kuten barrikadimarssissa, myös torvisoittokunnan johdantotahteihin oli tehty laulettavat sanat:

Maailman raatajat sorron kahleet pois!

Itse laulu alkoi sanoin:

Meitä keisarit ei enää hoivaa,
eikä veriset julmuritkaan,
tovereissamme meillä on voimaa
vapauttamme puolustamaan.

Nuori kaarti oli tuohon aikaan Komsomolin marssina ja sen sanat oli kirjoittanut runoilija Aleksandr Bezymenski alkuperäisen saksalaisen Heinrich Eildermannin laulun mukaan. Bezymenskin tekstistä suomennetut sanat poikkeavat jonkin verran Eildermannin laulun suorasta käännöksestä, joka vähän myöhemmin levisi Suomeen sosiaalidemokraattista tietä:

Eespäin, päin päivää rynnätkää,
toverit, taistellen!
Me toimin, miekoin raivaamme
tien vapautehen!
Reippaasti eespäin hymyillen,
korkeelle lippu nuoruuden!
Me oomme proletaarein
nuor kaarti pelvoton.

Loisteliain uusista neuvostoliittolaisista marsseista oli Budjonnyin marssi, jonka suomentajaa ei tiedetä.

Nyt sankartöistä ratsujoukon punaisen
jo kansantarut tuhatkielin kertoilee.
Jos tähtiyö on kirkkahin
tai vainon päivä raskahin,
niin uljaina me urhomielin taisteltiin.

Budjonnyi poikans' verileikkiin vie,
miss' myrsky soi,
miss' taisto salamoi, miss' salamoi,
me väistymättä aina taistellaan!
siell' sankareina punatähden maan

Kommunismin vastaisen taantumusaallon isku Suomessa 1930-luvun alussa heijastuu myös laulutoiminnassa. Uusia vasemmistolaisia laulukirjoja ei Suomessa enää julkaistu ja sosiaalidemokraattisissa laulukirjoissa etäännyttiin vallankumouksellisesta lauluperinteestä. Yhteyksien vaikeutuessa Suomen maanalaiseen kommunistiseen liikkeeseen pienentyi myös kulttuurivaihto, ja 1930-luvulla Leningradissa julkaistut suomenkieliset laulukirjat venäläistyivät melkein täydellisesti. V. Rossin vuonna 1934 toimittama Joukkolauluja Lokakuun juhlia varten ei sisältänyt yhtään suomalaista alkuperää olevaa laulua. Pääasiassa venäjän kielestä käännetty valikoima käsitti uudentyyppisiä marsseja, kuten Suuri Lokakuu, Nuorisoliittolaislentäjien marssi, Punaisen lipun joukko-osasto, Osoaviahimin laulu ja Viisikulma punatähti:

Viisikulma punatähti, sirppi ja moukari
Neuvostoliiton symboli on.
Punainen armeija, valpas vartia
Neuvostolan suojamuuri murtumaton.

Valkoisen Suomen sotilaspolku
johtaapi Neuvosto-Karjalaan.
Sianpää, Kosola ja Mannerheimi
lahtarikaarteja valjastaa.

Lahtari-Suomi jos sotaan meitä haastaa
niin tappelusta ennen ei lakata,
ennenkuin Helsingissä punalippu liehuu,
jossa on sirppi ja vasara.

Merkittävin Neuvostoliitossa julkaistu suomenkielinen laulukirja oli E. Sunin toimittama Laulukirja, kokoelma vallankumouksellisia lauluja, joka ilmestyi Leningradissa valtion kustannusliike Kirjan kustannuksella 1935. Se oli jaoiteltu neljään osaan: 1. vanhoja vallankumouslauluja, 2. kansainvälinen proletaarinen solidaarisuus, 3. maanpuolustus ja 4. sosialistinen rakennustyö. Vanhojen vallankumouslaulujen

joukossa oli Sait kärsiä puolesta aatteen, joka vasta nyt julkaistiin ensimmäisen kerran suomeksi, hieman nykyisestä poikkeavin Ludvig Kososen tekemin sanoin. Maanpuolustusosastossa olivat mm. Partisaanimarssi, Tšapajevin partisaanit, Punainen snaiper, Laulu Vorošilovista, Punalaivaston laulu jne. Uudet, sosialismin kehittyessä syntyneet käsitteet ja arvot heijastuivat selvimmin sosialistisen rakennustyön hyväksi tehdyissä lauluissa: Käy kilpailuun, Iskurien marssi, Donbassin sankarit, Rautainen apu, Laulu vastasuunnitelmasta, Fyyskulttuurilaulu, Työkoululaisten marssi, 50 traktoria.

Kansainvälisessä solidaarisuudessa neuvostokarjalaiset ja Neuvostoliitossa asuvat suomalaiset olivat tuohon aikaan hyvin edistyksellisiä, ja suomeksi käännettiin melkoinen joukko lauluja eri maista. Suomalaisen työväenkulttuurin latistuessa sosiaalidemokraattisen liikkeen piirissä kansalliseksi pikkuporvarilliseksi hymistykseksi Neuvostoliiton suomalaiset avarsivat lauluillaan näköalaa koko maailmaan. Suomeksi ilmestyi sellaisia lauluja kuin Saksalaisten työläisten laulu, Japanin proletariaatin laulu "Solidaarisuuden voima", Ranskan työläisnuorison laulu "Nuori kaarti", Unkarilainen vallankumouslaulu, Saksalaisten kaivosmiesten laulu, Budapestin vallankumousmarssi, Kiinalainen kehtolaulu.

Hanns Eislerin lauluja käännettiin nyt suomeksi ensimmäisen kerran: Yhteisavun laulu, Komintern ja Rot Front. Yhteisavun laulu oli luultavasti jokin Eislerin tilaustöistä, joka unohtui itse tilanteen muuttuessa, sillä sitä ei saksankielisenä ole enää löydettävissä. Mahdollisesti Eisler tapansa mukaan käytti melodiaa myöhemmin jossakin muussa laulussaan. Kominternin olivat saksalaiset agitprop-ryhmät tehneet Neuvostoliitossa hyvin suosituksi:

Jo tehtaista nouskaa
ja rivinne sulkuun
päin kenttiä taiston nyt käyköhön kulku.
Sä aseesi valmiiksi lataa työmies
Tie voittojen vainen on taisteluties.
Tie voittojen vainen on taisteluties.

Rot Front oli käännös tunnetusta Punaisesta Weddingistä, saksalaisesta agitprop-laulusta:

Vasen! Vasen! vasen! oikea! Vasen! oikea!
rumpu kaikuvi näin.
Vasen! Vasen! vasen! oikea! Vasen! oikea!
Punainen Wedding eespäin!
Me laulamme pursuille nikkeliä
ja laulumme on luokkataistelua
se taistelukutsuna soi.
Me annamme pursuille potkumme
ja dynamiitti on laulumme.
Meillä on verin taisteltu tie.

Saksalaisten laulujen näkyvä osuus on ymmärrettävää, sillä Hitlerin tultua valtaan monet saksalaiset vasemmistolaiset kulttuurityöntekijät siirtyivät Neuvostoliittoon. Ernst Busch kiersi tuolloin laulamassa hyvin monilla Neuvostoliiton paikkakunnilla ja on mahdollista, että myös neuvostokarjalaiset saivat tutustua hänen lauluihinsa. Vuoden 1935 laulukirjaan sisältynyt kuuluisa Rumpalipoika[1] lienee Neuvostoliittoon tullut kuitenkin jo 30-luvun lopun agitprop-kiertueiden välityksellä:

Oli kanssamme rumpali nuori
kävi taistohon edellä ain.
Bolshevistisin hehkuvin mielin
löi rumpua päristäin.

Vanhoista suomenkielisistä laulukirjoista viimeinen, Taistelulauluja, ilmestyi Petroskoissa suuren isänmaallisen sodan jo riehuessa vuonna 1941. Sotatilanne löi luonnollisesti leimansa kirjaan, kuten karjalaissäveltäjä R. Pergamentin laulu Voitto on meidän osoittaa:

Löi hetki taistohälyytyksen,
fascismi purkaa kiukkuaan,
ja vasten voimaa hävityksen
käy kansa neuvostojen maan.

Neuvostosäveltäjä Matvei Blanterin laulut tulivat nyt myös suomea puhuville tutuiksi. Laulu Shjorsista kertoo legendaarisesta punapäälliköstä:

---

[1] Suomessa nimellä Pieni soittaja

Pitkin rantaa vihreää joukko ennättäy,
alla lipun punaisen komentaja käy.
Veressä on takkinsa, sidottu on pää,
nurmikolle vihreelle verijälki jää.
Hei verijälki jää.

Päivä laskee läntehen, kaste peittää maan,
vihertävä ranta on äänetönnä taas.
Ratsut punaurhoja eelleen kiidättää,
Shjorsin punalippua tuuli heiluttaa.
Hei tuuli heiluttaa.

Internationaalilla ja Laululla Stalinista alkanut kirja päättyi Armas Äikiän Suomen kansan marssiin:

Oli tähdetön Pohjolan taivas,
oli synkeä Suomemme yö.
Valo tulkohon siis,
tuli leimahtakoon,
Puna-Armeija lahtarit lyö.

Kisällilaulun aikakausi

Kisällilaulun juuret ulottuvat seitsemänkymmenen vuoden taakse, vuosisadan alun arkkiveisuihin ja iltamien kuplettilauluun. Kokoomateokseen Aatteet ja vaatteet[1] sisältyy lyhyt muistelma kuplettilaulusta, jonka sisältö oli oleellisesti poliittinen:

"Työväentalon iltamissa Emil Lehén esitti kupletin, mutta tosiasiassa hänen laulunsa oli poliittinen parodia, jonka kärki oli tähdätty keisaria vastaan. Tässä todisteeksi yksi säkeistö: 'Jos lait ja pyhät asetukset ryssille on soromnoo, jos sa huomautat, meil on laki, Niku sanoo, Nietsevoo!' "

Muistelmassa mainittu Emil Lehén (1883—1918) oli varhaisen työväenliikkeen tunnettuja laulumiehiä ja hänen vakavan aatteellisia laulujaan löytyy myös tuon ajan laulukirjoista. Lehén teloitettiin Viipurissa vuonna 1918.

Kupletit olivat 1900-luvun alussa tulleet yleisesti suosituiksi, ja niitä myös levytettiin torvisoittokuntien marssien ja ooppera-aarioiden rinnalla. Työväenliikkeen omana panok-

---

[1] Hako — Huhtanen — Nieminen, Helsinki 1964

sena humoristiseen laulukulttuuriin olivat ns. mölyköörit, jotka ennen kansalaissotaa olivat hyvin yleisiä. Mölyykööreillä oli ulkolainen esikuvansa, sillä ainakin Saksan sosiaalidemokraattisen puolueen piirissä tiedetään samaan aikaan esiintyneen laajaa puhekuoroharrastusta, joka myöhemmin oli pohjana agitprop-laululle.

Mölykööreja oli Suomessa ainakin jo vuonna 1910. Tuona vuonna Yrjö Tornivuori muistaa[1] kuulleensa Hakasalmen puistossa työväenyhdistyksen juhlassa Maailmanlasten kirkkoköörin esittävän tsaarin vastaisen laulun:

Tää yleisvaltakunnallista kaikki on
kun paitakin jo housujen päällä on[2],
Mut oli miten on
se meille soromnoo
laulumme kaikuu vaan vot harasoo.

Maailmanlasten kirkkoköörin esiintyjät olivat ulkotyöläisten ja tiilenkantajien ammattiosastojen näytelmäseuran "Kasvatuksen" jäseniä. Yksi näistä oli Martta Salmela-Järvinen, joka myöhemmin antoi Pekka Gronowille tietoja vanhoista ajoista[3]. Mölyköörit olivat yleensä hullunkurisesti pukeutuneita ja ne lauloivat omatekoisia lauluja esimerkiksi eri ammattikunnista. Maailmanlasten johtajana toimi Jali Joutsenniemi, joka kirjoitti ryhmälle lauluja ja johti sitä kauha kädessä.

1920-luvun alussa etenkin maaseudulla esiintyi vielä paikoitellen mölyköörejä, mutta ilmeisestikin ne olivat katoamassa. Helsingin työväentalossa eräs K. Lempinen -niminen mies johti erään ammattiosaston mölykööriä ja hänen ansiotaan on, että mölyköörikulttuurista on säilynyt edes vähän tietoja. Lempinen painatti kustannuksellaan Vaasassa 1923 kirjasen Pilalauluja pilaköörelle esitettäväksi, joka alkoi kronikalla Kansanvallan kukkia:

Maailman politiikasta
tämä laulu oli laitettu pilkalla.
Oli Memelissä meteli juuri parhaillaan,
ja Puolankin valkoset on varpaillaan.

---

[1] kirjassa Stadin kundit koulutiellä
[2] viittaus venäläiseen pukeutumistyyliin
[3] Pekka Gronow: Memelissä meteli on parhaillaan. KU 12. 10. 1969

On tavaran tarvis kaikilla,
ei vaan liettualaisilla.
Unkari uhkaa koittaa taas,
vaikka entinen rytäkkä jo keisarin kaas.

Kai se noskea hieman jurnuttaa,
kun kansanvalta suolia kurnuttaa.
Kun punatupsu puree limppua,
ja noskelaista siankinttua.

Sitä porvari parjaa spitaaliksi,
vaan oikea nimi sen on kommunismi.
Moskovan lääkärit ilmoittaa,
että kyllä he Saksankin virvoittaa.

Niillä hieromakone on hirmuisen suuri,
sen nimi on työväen tiktatuuri.
Sitä punaset Ranskassa rakastaa
ja Saksakin laulaa sen kunniaa.

Pilalaulut osoittavat K. Lempisen erityisen taitavaksi lauluntekijäksi ja eräitä hänen säkeitään tuskin pystyttiin kisällilaulun parhaimpinakaan vuosina iskevyydessä ja kekseliäisyydessä ylittämään. Suuret keksinnöt:

Kun valkoista väriä keksittiin,
kaikkialta värjärit etsittiin.
Tuli niitä Virosta ja Puolasta,
aina niemeltä pieneltä Kuolasta.

Tuli Ruotsista, tuli Saksasta
räätäliä sekä jääkäriä.
Ne alkoivat aineita etsiä,
ja valkoista väriä keksiä.

Heti nuo aineet mieleen muistui,
ei tarvii kuin tykki ja kuularuisku.
Kyllä värit oli äkkiä keksitty,
kun värjärit kerran oli etsitty.

Tiedossa ei ole, millä sävelmillä Lempisen lauluja esitettiin. Yhden niistä, Työväen korkean veisun, on Kaj Chydenius jälkeenpäin nostanut unohduksista uutena sävellyksenään:

Työväen tekemät on pappilat ja kirkot,
ja pytty missä pastori pauhaa.
Työväen tekemiä harmooniurut,
joiden avulla ne lukkarit laulaa.

Työväen tekemiä on kahvilat ja kapakat,
joista nyt myydään viinaa.
Työväen tekemiä ohranan kopit,
joissa työväki kärsii piinaa.

Vaan työväen tekemä on venäjänmaalla,
se neuvostovallan linna.
Missä raatajaraukkakin syödä saa,
sen porvarin kanssa rinnan.

Myös Vaasassa ja Helsingissä 1923—24 painetut Humoresti n:o 1 ja 3 liittyvät kupletti- ja mölykööriperinteeseen, joskin lauluntekijöitä ei tiedetä. Humoresti-vihkoihin sisältyi sellaisia lauluja kuin Pastorin laulu, Perhanan punikit, Markarinin voima, Papinsällin seikkailut, Punikin piiskurit, Asuntopulan laulu jne. Yksi näistä levisi Neuvostoliittoonkin ja painettiin siellä vuonna 1928:

Kommunisti Pietariss' on lahtareiden kauhu
Huh, hai jekumia rellullei
Ja siitä ompi tehty tämä pienen pieni laulu
Ramtta-ma rimu ramu rellullei.

Kun Mannerheim on mitannut tän Pietarin matkan
Huh, hai jekumia rellullei
Ja lupasi hän antaa meille Pietarista hatkan
Ramtta-ma rimu ramu rellullei.

Kisälliryhmien tunkiessa 1920-luvun lopulla mölyköörit tieltään perinne hävisi Suomesta lopullisesti. Yhdysvaltain suomalaisten keskuudessa se sen sijaan jäi elämään paljon pitempään, ja ainakin vielä 1935 julkaistiin Punikki-nimisessä pilalehdessä nimimerkki Änkyrän tekemä Pettulan kirkkomarssi, joka oli tarkoitettu mölyköörien esitettäväksi. Yhdysvalloissa ilmestyi myös muutamia humoristisia laulukokoelmia, vuonna 1913 Hancockissa painettu Veikeitä kupletteja sekä joskus 20-luvulla Työmiehen kirjapainossa Wisconsinissa kahtena painoksena julkaistu Humoristinen laulukirja. Sen otsikot antavat puhuvan kuvan amerikansuomalaisten huumorista: Isä Rasputiini, Immeisten ilveilyä, Koltshak menee Moskovaan, Laulu Suomen lahtareista, Mainarin huokaus, Mannerheimin matka Tukholmaan, Noskien joulujuhlat, Pois lahtarit Suomesta pakenee, Proletaarin valssi, Riimitettyjä renkutuksia maailman rannalta, Tiskariksi Amerikkaan, Vitsaus eli Bakterus Bolsevismus, Keski-Ontarion mainarien marssi, Nappisaksain vaalimarssi, Pappi ja polkupyörä, Tannerin ihannekoti.

Poliittisten laulujen lisäksi tarjolla oli Naimahommia, Neitojen vilkuminen, Suudelman teho ja Ei tulemista neidoista.

Varsinainen kisällilaulu alkoi propagandistiliikkeenä. Kun Suomen Sosialistinen Nuorisoliitto vuoden 1925 lopulla lakkautettiin ja sen johtajat vangittiin, selvisi SKP:n nuorisojaostoista itsenäistyneelle Suomen kommunistiselle nuorisoliitolle, että porvaristo ei antaisi julkisen nuorisoliikkeen toimia rauhassa. Etsittiin uusia toimintamuotoja. Maatakäsittävän julkisen keskusjärjestön perustamisesta luovuttiin, ja tilalle nousivat paikalliset opintoyhdistykset, tilapäiskomiteat ja propagandistiliike.

Lauluryhmät syntyivät useimmiten opintoyhdistysten sisältä. Helsingin Sörnäisten opintoyhdistyksessä oli jo jonkin aikaa toiminut Rajamäen pojat -niminen yhtye, jonka jäsenistä sittemmin muodostui kuuluisa Dallapé. Rajamäen pojat ei ollut varsinainen propagandaryhmä ja se aristeli luokkataistelulaulujen laulamista. Kun turkulaisen johtaja Saarikon riippumaton Columbus-levy-yhtiö vuosina 1929—30 julkaisi muutamia vasemmistolaisia lauluja äänilevyllä, Rajamäen pojat olivat mukana, vaikka he tuohon aikaan eivät enää edustaneetkaan ajanmukaista laulutyyliä. Erään levytetyn laulun nimi on Rajamäen farssi, ja siinä ovat mukana luultavastikin Dallapén solisti Ville Alanko ja hanuristi Martti Jäppilä:

Murhetta on jo kyllä
joka pojan yllä,
työläiskansan elämässä lisätä ei sitä saa.
Surulliset hetket ja vastamäen retket
juhlakansa mielellään kai unhoittaa.
Tarkoitus meill' on sellainen vaan
jokaisen on oltava irti vaan.
Hei, elämä on farssi
kun Rajamäki marssi,
ilolaulut kaikaa
ja haitari soi.

Kun Rajamäen poikiin osastossa oltiin tyytymättömiä, perustettiin kesällä 1927 uusi, poliittinen ryhmä Meijän pojat. Perustajajäseniin kuului mm. Nestori Parkkari, joka tuolloin oli ottanut vankilaan joutuvan Armas Äikiän tehtävät opintoyhdistysliikkeen järjestäjänä. Poliittinen terästyminen näkyy myös ohjelmistosta. Helsingissä maanalaisessa työssä oleskeleva punaupseeri Gunnar Laine teki Meijän pojille Luokkataistelijain marssin:

Taisto kutsuu, taisto vaatii
työväenluokka ponnistaapi.
Yhteisvoimin, yhteisvoimin sortajaansa päin.
Vuosisatain kärsimykset
ruoskan alla nääntymykset
vääryyden ja pilkan piinan kostavat nyt näin.
Vavahtelee valta musta
mutta jatkaa kidutusta
luokkataiston parahimmat tyrmihinsä vie.
Vaan ei lopu sankarjoukko,
vaikka luulee kurja houkko,
riistoluokka juudaksineen.[1]

Gunnar Laine eli Guntsa oli helsinkiläisistä lauluntekijöistä parhaita Ludvig Kososen (Lulun), Tatu Väätäisen, Kaarlo Kivilahden (Kilun) ja Armas Äikiän rinnalla. Laulujen sovittamisessa tunnettuihin sävelmiin auttoivat Meijän poikien säestäjä Toimi Hämäläinen ja Helsingin nuorisokuoron johtajana toiminut säveltäjä Leo Salminen (Kärki). Melodioina käytettiin yleisesti tunnettuja isänmaallisia lauluja tai ajan iskelmäsuosikkeja. Kai Linnilä on laatinut suosituimmista luettelon[2]: Maamme-laulu, Porilaisten marssi, Pikimusta hakaristi, Ah kuinka taivaan valtakunta, Kalle Aaltonen, Mä meripojast iloisest, Eikä ole pitkä matka Helsingistä tänne, Kysy mitä mailla maito maksaa, Kauppatori aava kuin Atlanti, Mustalaiseks olen syntynyt jne.

Gunnar Laineen Meijän pojille tekemiä lauluja (nimimerkillä Jaska Lekari) olivat mm. Punikit sanovat sitä murhapoltoksi ja Kurssilaisten marssilaulu. Edellinen syntyi Kustannusosakeyhtiö Työn kirjan tulipalon johdosta:

[1] Nestori Parkkari: Nuoret taistelun tiellä. Helsinki 1970

[2] Kai Linnilä: Laulava sanomalehti, kokoelmassa Kiila 30.

Oli tulipalo Suomessa valtava
meinas palaa koko Tiedonantaja,
noin kahta ja puolta miljoonaa
suomenmarkkaa se kolaus edustaa.

Siellä poliisikin aivan on voimaton,
kun edessänsä tällainen juttu nyt on,
sitä selvitä koskaan ei laitos muu,
pitäis lainata hetkeksi GPU.
Rutkasti riittäisi puhdistustyötä,
vaikka siellä heiluisi päivää ja yötä,
kierrellen kaarrellen, väännellen käännellen,
kili-kali-kop ja pikkuinen stop.

Kisällilaululle myöhemmin niin tyypilliset "rallattavat" ja korkeakulttuurista jyrkästi poikkeavat sanonnat ovat tässä varhaisessa laulussa jo selvinä esillä, samoin toiveikkaassa Kurssilaisten marssilaulussa:

Punaisessa Neuvosto-Suomessa
pian vietämme kumousjuhlaa.
Jala jallai, jala, jala, vei, vei, vei!
Pian vietämme kumousjuhlaa!

Jotkut lauluista kuuluivat hieman vanhempaan perinteeseen, jossa käsiteltiin esimerkiksi Aunuksen ja Inkerin retkiä. Leningradissa 1928 julkaistu laulu Rivistöriemu on ilmeisesti peräisin suomalaisten lauluryhmien ohjelmistosta, mahdollisesti Gunnar Laineen kynän jälkeä:

Mannerheimi lahtareita opettaa,
että punikeita ensin täytyy kiduttaa.
Hei pojat eespäin marssimme vaan
kun lahtarit ne punikeista kauhun saa.

Pohjolan pojat oli nousussa,
Aunuksen sonnat oli housussa.
Hei pojat eespäin marssimme vaan,
kun lahtarit ne punikeista kauhun saa.

Meijän pojat toimi uudessa lauluiliikkeessä keskeisenä ideoiden antajana. Kun Opintotyön Neuvontayhdistys ei laulujen poliittisuuden vuoksi voinut näitä ohjelmia välittää, sitä teki aluksi Meijän poikien ryhmä. Tehtävän tultua ylivoimaiseksi

järjestettiin lopulta ohjelmaryhmien oma organisaatio. Kirjassaan Nuoret taistelun tiellä selostaa Nestori Parkkari laajasti propagandistiliikkeen kehitystä järjestötasolla. Tampereen opintopäivistä elokuussa 1927 tuli koko maan vasemmistolaista laululiikettä säväyttänyt tapahtuma. Meijän pojat tervehti Tannerin hallitusta nasevalla protestilla, kertoo Parkkari, ja sen jälkeen lauluryhmien toiminta levisi kulovalkean tavoin koko maassa.

Lahden opintopäiville kesällä 1928 kerääntyi 1500 nuorisoliittolaista, ja lauluryhmiä oli mukana jo kokonaista 56. Lahdessa juhannuksena 1929 pidettiin vihdoin propagandaryhmien maanlaajuinen neuvottelukokous. Parkkari mainitsee, että edustettuina olivat mm. seuraavat ryhmät: Reilut pojat Stockforsista, Laulupojat Jokelasta, Tampereen Sinipuserot, Punapojat Tampereelta, Turun ryhmät, Touhun tytöt ja pojat Ensosta, Meijän pojat, Nuorten kuoro, Meijän tytöt, Seuran pojat, SLT-tytöt Helsingistä, Helsingin Sinipuserot, Töyryn pojat Riihimäeltä, Punatähdet Hämeenlinnasta, Poutun tytöt ja pojat Vaasasta, Vaasan sinipuserot, Taiston tytöt ja pojat Palosaaresta, Kaikuripojat Karhulasta, Hakalin pojat Lauritsalasta, Omat pojat ja Omat tytöt Lahdesta, Seurakunnan pojat Kotkasta, Mamman pojat Voikkaalta, Kotkan Sinipuserot, Talikkalan ryhmät, Malmin Sinipuserot ja Kämpän pojat.

Kokouksen pääkysymyksenä oli propagandaryhmien työn keskittäminen. Helsinkiin päätettiin perustaa propagandakeskus (Helsprokeskus) ja maa jaettiin vyöhykkeisiin. Kokouksen jälkeen Helsprokeskus alkoi julkaista monistettua lehteä Punainen valonheittäjä, jonka vastaavana toimittajana oli Kaarlo Kivilahti. Itse keskuksen työtä johti Leo Salminen.

Loppupuolella vuotta Suomen kommunistiselle nuorisoliitolle tehdyn tilaston mukaan propagandakeskuksia oli maassa kaikkiaan 51, ja niillä oli yhteensä 122 ryhmää, joista sinipuseroryhmiä 30, poikien lauluryhmiä 38, tyttöjen lauluryhmiä 22 ja joukkolausuntaryhmiä 40. Näiden lisäksi oli olemassa 70 keskukseen ilmoittautumatonta sekaryhmää ja 60 lauluryhmää.[1]

Vuoden 1929 uutuus olivat sinipusero- tai sinipaitaryhmät, jotka erosivat esitystavaltaan lauluryhmistä. Ajatus sinipaitoihin ja elävä sanomalehti -ryhmiin tuli ilmeisesti

[1] Parkkari

maanalaisia puoluekanavia pitkin Moskovasta, jossa vuodesta 1923 lähtien oli ollut voimakas sinipaitaliike. Toistaiseksi selvittämätön kysymys on, kuka idean varsinaisesti maahan toi. Vaikutteita saatiin ehkä myös Saksasta, jonne sinipaita-aate oli vuosina 1926—27 levinnyt. Tähän viittaavat monet ryhmien nimet sekä järjestäytymistapa; Saksassa ryhdyttiin samaan aikaan järjestämään valtakunnallisia agitprop-ryhmien edustajakokouksia ja julkaisemaan omaa lehteä Punainen puhetorvi.

Tutkimatta on myös, missä määrin 1920-luvun propagandaryhmien tyyli on omaa kotimaista perua, mölykööriperinteen jatkoa, ja missä suhteissa perinne uudistui ulkomaisten vaikutteiden johdosta. Vertaamalla keskenään tuonaikaisista lauluryhmistä otettuja kuvia Neuvostoliitossa, Saksassa ja Suomessa on ainakin todettavissa se, että pukeutumistyyli oli kansainvälisesti yhtenäinen. Myös liikuntatavat näyttävät kaikissa maissa olleen perusolemukseltaan samoja; lähes aina esiinnyttiin suljettuna muodostelmana liikkuen. Suomen kisälliperinne kehittyi näyttämöllisestä liikunnastaan ja lavastustarvikkeista huolimatta enemmän musiikillisena liikkeenä kuin Moskovan ja Saksan sinipaidat, jotka luultavasti olivat lähempänä teatteria. Sekä saksalaiset että neuvostoliittolaiset ryhmät käyttivät myös hyväkseen heijastettua kuvaa.

Nimeä kisällilaulu ei tuohon aikaan kommunistisessa nuorisoliikkeessä vielä käytetty. Sen saivat sosiaalidemokraattiset lauluryhmät Sos.dem. työläisnuorisoliiton ensimmäisillä liittojuhlilla Hämeenlinnassa helluntaina 1927 eräältä ruotsalaiselta Sjungande Gesäller -nimiseltä ryhmältä[1], joka oli tullut juhlille veljesliiton lähettämänä. Kisällilaulu oli Ruotsissa ollut aluksi eräänlaista laulujen opetustoimintaa, josta kehittyi erityinen ohjelmanumeronsa.[2] Sos.dem. työläisnuorisoliitto ryhtyi levittämään uutta muotia, ja ensimmäiset ryhmät syntyivät Helsingissä jo olemassa olleiden lauluryhmien pohjalta. Kommunistisen laulutoiminnan jo noustua suurimpaan kukoistukseensa talvella 1929—30 työläisnuorisoliitto lähetti osastoille ensimmäisen laulumonisteensa, jossa oli liiton sihteerin ohjeita laulajille:[3]

[1] Laulavat kisällit
[2] Marjatta Kankaanpää: Työn nuorten taival. Helsinki 1951
[3] Sulo Manninen: Laulujen esittäjille. Kisällilauluja n:o 1. 1929—30. Moniste.

"Oheiset laulut ovat tarkoitetut ohjelma-avuksi Sos.dem. Työläisnuoriso-osastojen keskuudessa toimiville sekä vastaisuudessa perustettaville lauluryhmille eli n.k. 'laulaville kisälleille'.

Tällainen lauluryhmä muodostetaan osaston laulutaitoisista pojista ja voi siihen kuulua 3—6 jäseneen (neljän tai viiden jäsenen ryhmä lienee kuitenkin useimmassa tapauksessa sopivin). Ryhmälle olisi eduksi, jos sen jäsenistä pystyisi joku esityksiä säestämään, joko kitaralla tai sen puutteessa jollain muulla sopivalla soittimella. Lauluryhmän toiminta on parasta vakiinnuttaa sikäli, että se harjoittelee säännöllisesti ja etteivät sen jäsenet ainakaan kovin usein vaihdu. Siten se pystyy ohjelmansa esittämään aina hyvin valmisteltuna ja saavuttaa tehtävässään tarvittavan taidon."

1930-luvulla sosiaalidemokraattien kisällilaulu pääsi vauhtiinsa kommunistisen toiminnan vuorostaan kärsiessä mm. puserolain vuoksi vaikeuksia. Tunnetusta sosiaalidemokraattisesta ryhmästä Tapanilan Hyrskynmyrsky, jota johti työläisnuorisoliiton entinen puheenjohtaja Vihtori Huhta, nousi esiin mm. näyttelijä Oke Tuuri.

Kommunististen lauluryhmien toimintaa yritettiin kaikin voimin tukahduttaa. Oulussa Vaaran tyttöjen ja poikien esiintyminen työväeniltamissa joulun alla 1929 kiellettiin, koska niiden "esitykset, niinkuin selville on käynyt, ovat sisällöltään hyvän tavan ja siveellisen tunteen vastaisia ja siten ilmeistä pahennusta herättäviä"[1]. Kaduilla sattui usein rajuja yhteenottoja, ja paitsi kommunistisen nuorisoliiton perustamien iskuryhmien jäseniä, poliisikamarille vietiin myös lauluryhmiä, mm. juuri Vaaran tytöt ja pojat.

Ohjelmaryhmien toimintaa kuvaa elävästi kirjassaan Lippulaulu[2] Ludvig Kosonen, joka vuonna 1929 vapautui Tammisaaren vankilasta ja Neuvostoliittoon siirryttyään muisteli tuon laululiikkeen kannalta kuuman kesän ja syksyn tapahtumia puolidokumentaarisesti.

Armas Äikiä kuvaa teoksessa Kipinästä tuli syttyy Ludvig Kosoista "hinteläksi ja sairaalloiseksi, likinäköiseksi"; "osasi kyllä myös nähdä kauaksi ja käyttää sanaa terävästi". Kosonen oli syntynyt Pietarissa vuonna 1900 ja ottanut 1917 osaa Pietarin barrikaditaisteluihin suomalaisen punakaartin riveissä. Helsinkiin muutettuaan 1920 hän liittyi kommunistiseen

[1] Parkkari
[2] Leningrad 1932

puolueeseen 1921 ja toimi puolueen nuorisotyön järjestäjänä sekä julkisissa nuorisojärjestöissä, minkä takia hän oli pidätettynä vähintään kerran vuodessa (Äikiä). Pisimmän tuomionsa hän sai Suomen sosialistisen nuorisoliiton jutussa talvella 1926, jolloin hän myös piti kuuluisaksi tulleen puolustuspuheensa.

Persoonallisuutena Kosonen, joka itse soitti kitaraa, oli sytyttävimpiä koko kommunistisessa liikkeessä. Hänen tulinen aatteellisuutensa tulee esiin sekä monissa lauluryhmille kirjoitetuissa teksteissä että kirjassa Lippulaulu, jota voi syystä nimittää Suomen nuorisoliittolaisten Kuinka teräs karastui -teokseksi. Toisaalta Äikiän kuvaus antaa aavistaa olemuksen ristiriitaisuudesta; Turun lääninvankilassa tekemissään käsikirjoituksissa Kosonen pohdiskeli niinkin etäisiä asioita kuin Keski-Aasian muinaisia kulttuureja ja buddhalaisuutta sekä tilitti suhdettaan "huonoihin naisiin" luvuissa, joita hän kielsi koskaan julkaisemasta. Jotkut muistiinpanoista on tehty kiireisellä, epätasaisella taiteilijan töherryksellä, jotkut taas mallikelpoisella kaunokirjoituksella ja koristeltuina erään toisen vangin tekemin taitavin kuvin ("säilyttäkää kirja hyvin, etteivät koristukset turmeltuisi").

Vuona 1930 Kosonen siirtyi Neuvostoliittoon parantamaan vaikeaa sairauttaan, jonka hän oli saanut vankilassa, ja kuoli Leningradissa maaliskuussa 1933. Sitä ennen oli valmistunut painosta hänen testamenttinsa Suomen nuoriso- ja laululiikkeelle, Lippulaulu. Seuraava ote kuvaa Helsingissä Työväentalolla kesällä 1929 järjestettyä ohjelmallista tilaisuutta, ensimmäistä, johon Kosonen vankilasta vapauduttuaan pääsi osallistumaan:

"Kello 8 illalla oli työväentalon A-sali tungokseen asti täynnä väkeä.

Jo porraskäytävän aukeamalla ympäröi pojat hälisevä, entisten taistelutovereiden joukko ja riemukulussa heidät kuljetettiin saliin.

Siellä heitä odotti ensimmäinen uutuuden yllätys. Alkusoiton soitti nim. jazzorkesteri. Soveltuuko jazzorkesteri juhlallisen hymnin esittämiseen? — Internationale jazzorkesterin soittamana! Mutta oli miten tahansa: villiä taistelumarssia, hurjaa hyökkäystä ei mikään orkesteri — suuria sekaorkestereita tietysti lukuunottamatta — voi kuvata sellaisella rajulla voimalla, tulisella kiihkolla kuin jazzband.

Pauhaava ja samalla keveä 'Budjonnin marssi' oli päättynyt. Orkesteri siirsi soittimensa syrjään, ja puhujakorok-

keelle astui Hugo Elo pitäen lyhyen tervehdyspuheen. Joukkolausuntaryhmä esitti Freiligrathin runon 'Vallankumous'. Sen juhlalliset, mahtavat, uhmaavat säkeet nostivat jo mielialaa.

Salissa kajahti pillin vihellys[1]. Sinipuserot aloittivat esityksensä. Se kuvasi keltaisen sos.dem. työläisnuorisoliiton valistusviikkoa. Sinipuserot esittivät millä kaikilla keinoilla noskelaiset koettavat kalastaa jäseniä hupeneviin järjestöihinsä. Tuon tuostakin sai katsomo purskahtaa mehevään nauruun. Loppuvedossa esitys osoitti keltaisen nuorisoliiton petturuuden. Kajahti kehoitus: alas keltainen pimitys, kaikki nuoret työläiset punaisen nuorison järjestöihin! Eläköön kommunismi! Vankilatuomioidenkin uhalla: aina vain eteenpäin!

Ohjelman ensimmäinen puoliaika oli päättynyt. Sinipuserot sulloivat pukujaan käsilaukkuihin. Heillä oli tulinen kiire. Vielä kolmessa paikassa piti heidän tänä iltana huutaa alas keltaista pimitystä, hurrata punaiselle rintamalle. Huomenna olisi matka Pakinkylään. Seuraavana iltana kolmen uuden esityksen harjoitukset. Ryhmän organisaattori ja ohjaaja kinaavat kolmannesta illasta: heidän muistikirjassaan on siitä toisistaan eroavat merkinnät. Saliin tunkeutuu joku sinipusero päällysvaatteissa:

— Mitä helkkaria te täällä oikein kuhnailette! Auto odottaa ulkona.

Kooten kamppeitaan kiiruhtavat sinipuserot salista vetäen päällysvaatteita selkään mennessään. Ovella tulee heitä vastaan lauluryhmä 'Meijän pojat', sama auto on tuonut heidät joltain työväentalolta.

— Saammeko me heti esiintyä. Pirun kiire. Esiintyminen myös juhlasalissa.

— Teidän laulunne on merkitty ohjelman loppupuolelle.

— Sitten menemmekin ensin juhlasaliin. Hei pojat — huutaa ryhmän ohjaaja — juhlasalissa esiinnytään ensin. Viiden minuutin kuluttua on joka miehen oltava valmiina näyttämöllä.

Jazzband alkaa soittaa. Toinen puoliaika alkaa. Sali täyttyy uudelleen. Liput on jo aikaa sitten loppuunmyyty."

Koko maanalaisen kauden suurin nuorisoliikkeen voimannäyte oli Vaasan opintopäivät elokuussa 1929. Juhlapuhujana oli tuomari Asser Salo, ja luennoitsijoina olivat mm. Ludvig Kosonen ja Toivo Karvonen. Kosonen kertoo propagandaryhmiä olleen päivillä kaikkiaan 120, ja ryhmäesitykset tunkivat nyt tieltään vanhamalliset, henkilökohtaisiin suorituksiin perustuneet henkiset kilpailut. Ryhmät kilpailivat kahdessa sarjassa, vakavissa ja humoristisissa esityksissä, ja suosikeiksi kohosivat Vaaran tytöt ja Vaaran pojat Oulusta, Meijän pojat, Omat pojat Lahdesta, Poutun pojat Vaasasta ja Rannan pojat Lappeenrannasta. Tuomariston oli vaikea määritellä, mikä niistä oli paras. Propagandaryhmät ottivat toisistaan mittaa myös urheilukentällä. Värikkyyttä päiville antoivat monenlaatuiset esiintymispuvut, joita Kosonen kuvaa innostuneesti:

"Punaisen nuorison juhlat antavat näinä päivinä leiman koko Vaasan katuelämälle. Kaikkialla kohtaat nuorta väkeä propagandistipuseroissa. Niitä on kaiken värisiä. Yleensä suositaan iloisia, vieläpä räikeitäkin värejä. Punainen on tietysti voitolla, mitä erilaisimmissa värivivahduksissa, alkaen helsinkiläisten 'Meijän poikien' hillitystä karmiinista, oululaisten 'Vaaran tyttöjen' iloisiin puseroihin asti, joita koristavat keltaisella ommellut kominterntähdet sirppeineen ja vasaroineen. Viipurilaisilla on valkeat paidat, punainen tähti hiassa. Jossain vilahtelee kirkkaan vihreää ja sen vierellä erottautuvat nuorten työläisten kuoron ruskeanvihreästä sotilaskankaasta ommellut kauniit puserot. Joku lausuntaryhmä on pukeutunut ruskeaan, mutta suurinta huomiota herättävät siniset puserot. Sinipusero on nim. uusin propagandamuoto. Viime opintopäivillä, vuosi sitten, Lahdessa, ei heitä vielä ollut. Mutta nyt he jo lähettävät kilpailuun monta joukkuetta eri puolilta maata. Yleisön joukossa on monta sellaista, jotka eivät ole vielä koskaan nähneet yhtään sinipusero- eikä elävälehtiesitystä. On siis ymmärrettävä, että siniset puserot ovat erikoisen huomion kohteena."

Porvareita eivät iloiset paidat miellyttäneet ja niinpä sinipuserot vielä samana syksynä joutuivat toisenlaisen mutta yhtä erikoisen huomion kohteeksi. Vaasan ja Lapuan opintoyhdistysten järjestäessä marraskuussa Lapualla Vaasan läänin käsittävät henkiset kilpailut, ns. haastejuhlat, porvarillinen lehdistö käynnisti jo viikkoja ennen kiihotuskirjoittelun. Armas Äikiä arvelee selostuksessaan[1] päätöksen kommunisminvastaisesta toiminnasta syntyneen olennaisesti Helsingissä Minna Craucherin kuuluisassa salongissa, joskin likai-

---

[1] Ryhmät käyttivät erityistä sinipuseropilliä. — I.S.

[1] Kipinästä tuli syttyi, Helsinki 1958

sen työn saivat eteläpohjalaiset "kulakit" suorittaakseen. Silminnäkijänä ollut Ludvig Kosonen esittää jälleen tapahtumista tarkan kuvauksen:

"Työväentalon juhlasaliin heitettiin kaasupommeja. Akkunat hakattiin säpäleiksi. Ulkona vieraspaikkakuntalaisia opintoyhdistysläisiä odottavat linja-autot särettiin. Kokonainen kivisade lensi särjetyistä akkunoista juhlahuoneeseen.

Työväentalon ympäristöllä sattumalta ulkona olleet työläiset ja propagandistit joutuivat pahoinpitelyn esineeksi. Heitä piestiin nyrkeillä. Marraskuun yössä pamahtelivat kiväärien ja mausereiden laukaukset — ruumiita ei sentään tällä kertaa tullut.

Lopulta ryntäsivät lapualaishuligaanit joukolla työväentalolle sisään. Kirkuen: 'Rhää, Moskovan huorat!' — alkoivat he repiä propagandistitytöiltä puseroita ja hameita päältä. Tyttöjen puvut olivat punaiset ja raivopäiset 'jumalanlapset' näkivät niissä 'antikristuksen' värin. Pojat lyötiin lattiaan, jossa heiltä niinikään revittiin propagandistipuserot päältä, potkittiin. Suuri osa iltamayleisöstä joutui pahoinpitelyn ja raakojen solvausten uhriksi."

Vain vähän myöhemmin, keväällä 1930 olivat jo vuorossa muilutukset, kirjapainon särkemiset ja murhat, sitten suuri talonpoikaismarssi Helsinkiin. Lapuan liike pelotti eduskunnan säätämään lait, jotka kuristivat otteeseensa myös vasemmistolaisen laululiikkeen. Ei siten ole ihme, että painettua kisällilauluaineistoa koko 1930-luvulta on vain äärimmäisen vähän, ja sekin on peräisin sosiaalidemokraattisen liikkeen piiristä. Vuonna 1936 sos.dem. työläisnuorisoliitto julkaisi Vaalilauluja kisällilaulajille, ja vuodelta 1938 on peräisin vihko Historiallis-ajankohtaisia laulurunoja, esittäneet Helsingin Toveriseuran lauluryhmät. Vanha kisälliperinne, sikäli kuin sitä on paljonkaan tallella, on yhä käsikirjoituksina vanhojen kisällien hallussa. Pieni huvittava yksityiskohta on, että osa siitä säilyi etsivän keskuspoliisin ansiosta. Kun Kaarlo Kivilahti vuonna 1929 pidätettiin, EK takavarikoi myös häneltä tavatut Meijän poikien laulut. Myöhemmin, sodan jälkeen, Kivilahdella oli tilaisuus itse hakea ne takaisin silloisen Valpon arkistosta.

Poliittisesta terävyydestä, jolla kisällit asiansa kansankielellä esittivät, on hyvä esimerkki — olematta suoranainen kisällilaulu — Veli sisko, jonka kirjoitti talvella 1936 ravintolatyöläinen Elsa Rautee Nokian Työväenyhdistyksen lauluryhmän ajankohtaislauluksi. Alkusäkeistöissä todetaan lyhyesti maailmanpoliittinen tilanne — italialaisten hyökkäys Abessiniaan, Kiinan sisällissota ja japanilaisten tunkeutuminen Kiinaan ja Mantšuriaan — ja tämän jälkeen esitetään kysymys, vastataan siihen ja lopuksi esitetään keino, jonka avulla tilanne voidaan muuttaa.

Miksi kansat toisiansa surmaa,
työmies työläisiä toisen maan?
Kuka voitot korjaa murhatöistä?
Milloin verivelat maksetaan?

Sotiin johtaa riistoherrain kiistat,
heidän eduistaan kamppaillaan.
Sotasaalis, jonka herrat korjaa,
työläispoikain verin maksetaan.

Työläisjoukot nouskaa kaikkialta
sodan vaaraa julmaa vastustaan.
Sotain synnyttäjä, riistovalta
sekin tieltä väistyä jo saa.

Kuvaavaa 30-luvun oloille oli, että Elsa Rautee joutui työväenyhdistyksen naisjaoston pyynnöstä kirjoittamaan viimeisen säkeistön uudelleen ja korvaamaan riistovallan hävittämisen ihmisyyden voitolla.

Suhtautuminen kisällilauluun ei työväestön keskuudessa ollut suinkaan yksimielistä. Pekka Gronow toteaa kirjoituksessaan Työväen lauluperinne[1] että kisällilauluja koskevassa kiistassa olivat vastakkain yhteiskunnan virallisesti hyväksytty taidekäsitys ja työväestön oma maku: "kuorot ja orkesterit pyrkivät sosiaalistamaan työväestöä yhtenäiskulttuuriin, kisällilaulu taas säilyttämään työväestön erilliskulttuurin".

Kansalaissodan jälkeen perustettu Työväen Musiikkiliitto pyrki toiminnassaan Leninin vuonna 1917 viitoittamaan suuntaan: tuomaan yhteiskunnassa arvostetun musiikin työväenkin ulottuville. Kisällilaulun yleistyessä kuoroväki tunsi itsensä syrjäytetyksi ja protestoi voimallisesti käyttäen perustelunaan käsitteitä "mauttomuus" ja "halpahintaisuus". Työväen musiikkilehti julkaisi vuonna 1927 pääkirjoituksen, jonka otsikkona oli Työväen juhlakulttuuri ja n.s. kisällilaulu:

"On ollut tapauksia, että esim. varsinaisten kuoroesitysten

[1] teoksessa Työväenliike kulttuuritekijänä, toim. Matti Hako

jälkeen on ohjelmassa seurannut 'kisällien' lauluja, jotka ovat olleet suoritukseltaan ja sisällöltään varsin mauttomia. Kisällilaulut sinään eivät suinkaan ole kaikkea merkitystä vailla, mutta ne eivät saa rakentua halpahintaisiin sanankäänteisiin, eikä niihin missään tapauksessa ole lainattava tunnettujen laulujen sävelmiä, jotka huonosti esitettynä ja sävelelle vieraaseen tekstiin sovitettuna tuntuvat suorastaan loukkaavilta. Kisällilaulajien usein jopa ala-arvoiset esitykset eivät suinkaan kohota juhliemme arvoa puhumattakaan siitä, että niillä saatetaan kasvattaa juhliemme yleisöä vakavampaa ja taiteellisesti pätöisämpää kuoromusiikkia vieroksuvasti... Kisällilaulun ja jazz-musiikin varassa ei kohoteta työväen henkistä tasoa, siitä oltaneen yksimieliset. Sen vuoksi yleisön suosiota ei ole tavoiteltava vakavan ja arvokkaan musiikin kustannuksella."

Sodanjälkeinen aika oli kisällilaulun loistokautta, jolloin tyylin identiteetti varsinaisesti syntyi. SDNL:n ja SDPL:n täyttäessä viisi vuotta juhlakirjassa[1] laskettiin kisälliryhmiä olleen jo 225, kisällittäriä 206 sekä lisäksi muita lauluryhmiä ja lausuntaryhmiä. Samaan aikaan sos.dem. nuorisoliitossa ilmoitettiin olleen 180 kisälli- ja 178 kisällitärryhmää. Kisällitoiminta siis jakaantui jokseenkin tasaisesti kummankin työläisnuorisoliikkeen suunnan kesken. Poikkeuksellisesta aatteellisesta innostuksesta kertova määrä — yhteensä lähes 800 ryhmää ja 5000 laulajaa — säilyi yhtä korkeana koko 50-luvun ajan.

Suomen demokraattinen nuorisoliitto järjesti vuosina 1950—53 suuren määrän kisällikursseja, joiden vaikutuksesta ohjelmisto ja esitystapa yhdenmukaistuivat. Parhaat kisälliryhmät, kuten Porin kisälliveikot, julkaisivat vihkosina laulujaan, mutta yleistä lienee ollut, että ryhmät vartioivat hiukan mustasukkaisesti henkistä omaisuuttaan. Useimmiten laulujen tekstit teki ryhmä itse tai joku saman osaston kirjaileva jäsen. Esimerkiksi Porin kisälliveikkojen kaikki laulut teki ryhmän johtaja Kalle Kantola. Kisällilaulun teossa oli lähes poikkeuksetta kysymys sanojen kirjoittamisesta sekä sopivan liikehdinnän keksimisestä. Melodioina käytettiin useimmiten juuri silloin muodissa olleita iskelmiä (Tulisuudelma) tai sitten kansanlauluja ja ikivihreitä kupletteja (Rosvo Roope). Vain ani harvoin kisällit sävelsivät laulunsa itse, näitä poikkeuksia olivat Porin kisällien säestäjänä 30-

---

[1] Suomen nuorison ja rauhan puolesta. Helsinki 1950.

luvulla toiminut Aatos Palin sekä SDNL:n piirissä 1950-luvulla lauluja kirjoittaneet Kosti Kivilahti, Eino Puumalainen ja Heimo Anttiroiko.

Kisällien ohjelmisto koostui erilaisista ryhmistä, joihin kuului kohottavan aatteellisia lauluja, nopeasti laadittuja ajankohtaispoliittisia kronikoita sekä puhtaasti humoristisiksi tarkoitettuja numeroita. Ajankohtaislaulut olivat luonnollisesti parhaimmillaan ryhmän itsensä pikaisesti väsäämänä ja sitten unohdettuina, mutta yleisempiä lauluja voitiin myös laatia tilaustyönä. Ohjelmatyön keskuksen leivissä oli 50-luvulla useita tuotteliaita kirjoittajia, kuten Pentti Helander, Kosti Kivilahti, Reino Sandell ja Verner Jokiruoho, ja heidän tekemiään lauluja lähetettiin ympäri maan. Lisäksi tehtiin paljon ajattomia tunnelmalauluja kesäleireille sekä lauluja rauhasta ja kansainvälisyydestä. Useat näistä olivat käännöksiä venäjän kielestä. Yhtenä ensimmäisistä neuvostolauluista toi Pauli Salonen maahan Mustanmeren rannalla kuulemansa Mustanmeren valssin. Useat lauluista (esim. Moskovan iltoja) tulivat tunnetuksi festivaaliliikkeen välityksellä.

Kisällilauluja eivät esittäneet muut kuin kisällit, eivätkä myöskään ryhmän jäsenet normaalisti laulaneet niitä yksinään. Poikkeuksen tekivät korkeintaan aatteellisen marssin tyyliin tehdyt laulut, kuten Kosti Kivilahden 40-luvulla säveltämä ja kirjoittama Me nousemme lailla ukkosen, joka kuului mm. Helsingin Toveriseuran kisällien ja Hiilipoikain ohjelmistoon:

Me nousemme lailla ukkosen
ja salamana lyömme ja lyömme.
Me ryntäämme lailla myrskyjen
ja päiväksi muutamme yömme.
Me nousemme niin täynnä uhmaa ja voimaa,
on rintamme terästä ja jäätä.
Kun iskemme kerran, se varmaa on:
ei nosta sortaja päätä.

Ulkopuolisilta musiikin ammattilaisilta kisällilauluja tilattiin silloin kun tekstien tarve oli suuri. Reino Helismaa teki useimmat kisällilaulunsa Kulosaaren kisällittärille, joista kaksi oli hänen sisarentyttäriään, mutta yhtä auliisti hän saattoi kirjoittaa laulun myös kommunistisen nuorisoliikkeen käyttöön. Helismaan tyylillä olikin selvä vaikutuksensa kisällilaulun koko ilmeeseen, mutta tämä vaikutus oli pikemmin-

kin peräisin Helismaan aikanaan tavattoman suosituista radiorevyistä — ehkäpä vaikutteita saatiin poliittiselta vastustajalta Palleltakin. Tyypillinen näyte Helismaan virtuosisesta riimittelykyvystä on Valkeakosken Masien ohjelmistoon kuulunut Vihtori Torolainen, jossa hän pilkkasi maalaisliiton puoluekokouksessa tapahtunutta puheenjohtajan ulosjunttausta:

Juntassa oli, köydessä veti poikia meitä kuusi,
sattuipa siihen juntalle töihin junttaaja ihan uusi.

Kun siltä kysyi mistä ja kuka vastasi mies se vainen:
oonpahan takaa asfalttipellon Vihtori Torolainen.

Normaalimieshän normaalitunnit juntalla tekee töitä.
Vihtori junttas huilailematta päiviä sekä öitä.

Selvisi kohta hirmuinen kiire Vihtorin junttailulle,
johtaja itse kun pomo Vienon konttoriin käski tulla.

Näin sanoi cheefi: Kuulkaahan Vieno, on lyhyt onni mainen.
Mestari tässä juntassa on nyt Tohtori Viro . . .
anteeksi, Vihtori Torolainen.

Kisällilaulujen mieliaiheita oli vastapuolen henkilölle sattuneiden kommellusten esittäminen, eikä tätä suinkaan aina tehty viattoman pilan saattamana. Suurin ilonaihe oli tietysti, jos toisen puolueen poliitikko saatiin kiinni autolla törmäilystä tai rattijuoppoudesta, mutta myös Sasu Punasen amerikanmatkat riittivät aiheeksi. Pilkanvälineenä saatettiin myös käyttää tunnetun poliitikon ulkonäköä. Kulosaaren kisällittäret lauloivat 50-luvulla silloisesta ministeristä seuraavasti:[1]

Urho tarmokkaasti tietään kyntää vaan,
eikä harmaannu ees tukka laisinkaan,
roskalehdet miestä painaa
jotta joku toinen vainaa
siinä ois, tai joutuis houruinhoitolaan.
Singing hai jai jippi jippi jai,
Urhon nahka on kuin asfalttia kai,
mutta myöskin kivenkovat
Esplanaadin pellot ovat,
singing hai jai jippi jippi jai.

[1] sanat Rauha Jalava

Helsingin Toveriseuran kisällien samaan aikaan esittämä Hallitusrumba oli poliittisesti paljon hyökkäävämpi:

Kyllä Kekkosen sakki me tunnetaan
vanhat ohranat ajoilta Lapuan.
Silloin pamputettiin, työläisiä ammuttiin
sitä suuntaa jos he aikovat jatkaa
niin se ei käy, se ei käy.

Kisällilaulujen tekijöillä on kautta vuosikymmenien ollut analyyttistä silmää nähdä totuus maailman asioista ja pelkistää se muutamaksi nasevaksi lauseeksi, joihin kätkeytyy pitkiä poliittisia ja ideologisia ajatusketjuja. Reino Helismaa saattoi luoda poliittisen mielikuvan pelkillä loppusoinnuilla, Kosti Kivilahti taas saattoi ottaa lähtökohdakseen tietyn käsitteen, kuten dollarin, ja pyöritellä sitä rivi riviltä eri yhteyksissä, kunnes mielikuva oli muuttunut juuri päinvastaiseksi kuin alussa:

Vapaus on — ajatelkaa
se on dollari
ja rauha luonnollisesti
on myöskin dollari
ja lännen demokratia
se tietty dollari
ja taivaan autuus porvarin
on sekin dollari.
Dollari on pamppu sekä konepistooli
Arabian rikkuri ja ratsupoliisi
ja Kemissä ken toverimme kerran murhasi —
alkusyynä siihenkin lie ollut dollari.

Työläisnuorisoliikkeen kahden haaran kisällilaulut poikkesivat luonnollisesti toisistaan sekä poliittisesti että kirjoitustavaltaan. Kuvaavasti eron tuovat esiin kaksi marssia, jotka kumpikin tahollaan olivat ikään kuin nuorison ohjelmanjulistukset. Reino Vesterisen Nuorten marssi Kulosaaren kisällittärille:

Ja jos kesken uupuu voimani
taakan alla taipuu selkäni
tiedän, poikani jatkaa taistoa
ja me jatkamme polvi polvelta
kunnes vapaa on maa.

Kosti Kivilahden Taisteluun on kuin vastaus Vesteriselle:

Eespäin marssimme ylväinä pystypäin,
aina jäyhinä valmiina voittoon.
Emme taipua saa, emme murtua voi,
me marssimme, marssimme voittoon.

Perusolemukseltaan kisällilaulu oli proletaarista käyttötaidetta, jonka ilmaisutavat olivat kansanomaisia ja jonka murre oli työläisnuoren omaa, luonnostaan lankeavaa puhetyyliä. Kisällilaulu oli ennen kaikkea viihdyttämistä mutta viihdyttämistä poliittisin sanomin. Keinot, joilla tämä sanoma tuotiin esiin, vaihtelivat laidasta laitaan. Armas Aikiä, joka teki monia lauluja Helsingin Toveriseuralle, hyökkäsi satiirin ja taitavan riimittelyn keinoin:

Rakastamme sotahommia
hölynpölyä ja pötypommia.
Juomme aina vetyrommia
purukummia syömme.

Vastustajan parodioinnin ja ideologisen hyökkäyksen lisäksi kisällilaulut saattoivat olla myös toiseen osoitteeseen suunnattuja: oman uskon vahvistukseksi tehtyjä rohkaisevia säkeitä. Unohdettiin arkipäivä ja työväenluokan käymä reaalinen, jokapäiväinen taistelu ja esitettiin työmiehen ihanne esimerkiksi seuraavalla tavalla:[1]

Ken taakan raskahimman kantaa
hän työväenluokan sankar on,
ja sankareita meille antaa
vain liitto luokkataistelon.

Ihanteellinen käsitys ihmisestä ja työväenluokasta tuotti parhaimmillaan lauluja, jotka olivat tyylissään tavoittamattoman täydellisiä ja jotka jäävät klassisiksi näytteiksi sodanjälkeisen innostuksen aikakaudesta. Yksi tällaisista lauluista on Satamamiesten marssi, jonka Kemin yöjuoksijoille teki kemiläinen satamamies Jussi Kiuru. Marssi alkaa maalauksellisella runokuvalla satamaympäristöstä:

[1] Punatyttöjen lauluja, sanoittaja tuntematon

Jyry vinssien, ulvonta tuulien
lokin kirkaisu nälkäinen
kiirii yllä kylmän harmajan veen,
se on soittoa lastaajien.

Muutamin taitavin vedoin maalailtua taustaa vasten kohoaa esiin satamamiehen perustyyppi: työläinen, josta tarvittaessa lähtevät vallankumouksen moukariniskut:

Meren vaahtoisan rannoilla karkaissut on
käsivartensa satamamies.
Hän on kestänyt tuulen, tuiskun ja työn
käynyt pelvotta taistelun tien.
Uhrimieltä jos tarvitaan
tahi aatosta rohkeaa,
tai iskua puolesta leivän ja työn,
silloin lastaajaan katsotaan.

Työläisnainen esitetään vallankumouksellisen taistelun välttämättömänä osana, barrikadeille kahvikupposia juoksuttavana vallankumouksen hengettärenä ja arkipäivän nimettömänä raatajana:

Eivät maineetta myöskään naisemme jää
missä työtä ja taistoa on.
Tulenpoltteena mieltämme lämmittää
naisen alttius pelvoton.

Marssin huipentaa paluu alun luonnonkuvaukseen, joka nyt esitetään uudelle tasolle kohonneena, aatteellisen symbolin voimaa imeneenä. Taiteellinen ympyrä on sulkeutunut.

Lokki lintumme, nälkäsi sammumaton
oman mielemme symboli on.
Nouse korkeelle taivaan sinehen
lentos kaari on ihmeellinen.
Meri allasi raivotkoon,
tuuli vihaansa ulvokoon.
Myrskyn siiville nouset ja eelleenkin vaan
jatkat lentoas urheaa.

Miksi kisällilaulu 60-luvun alkuvuosina yhtäkkisesti menetti voimansa ja hävisi lähes täydellisesti työväenliikkeen ohjelmatoiminnasta?

Tähän kysymykseen vastaaminen ei ole aivan helppoa, eikä ongelma ole yksiselitteinen, mutta liioin asiassa ei ole mitään arvoituksellistakaan. Kisällilaulun kuihtuminen liittyy ensinnäkin koko ohjelmatoiminnan kriisiin, ja ulkoisena vaikuttajana oli luonnollisesti televisio sekä äänilevyteollisuuden suunnaton nousu vanhojen "savikiekkojen" vaihduttua moderniksi ja käteväksi lp-levyksi. Paitsi että tiedonvälityskanavat pystyivät tuomaan teollisen viihdekulttuurin suoraan kotiin ja tekemään siten elävän viihdeperinteen tarkoituksettomaksi, noina ratkaisevina vuosina tapahtui maassa yleinen kevyn musiikin ja viihdekulttuurin murros vanhemman tanssimusiikin kerrostuman vaihtuessa moderniksi afroamerikkalaiseksi musiikiksi. Kisällilaulun tyyli oli olennaisesti syntynyt vuosisadan alun iltamakulttuurista, eikä kisällilaulajilla ollut sen paremmin yhteiskunnallisia kuin musiikillisiakaan mahdollisuuksia vastustaa läntisen viihdekulttuurin maihinnousua. Kisällilaulajat eivät kyenneet kilpailemaan Beatlesien kanssa.

Kisällilaulun tuhoon oli olemassa myös sisäiset, aatteelliset ja poliittiset syynsä. Monessa suhteessa kisällilaulu oli sisäänlämpiävän aatteellisen innostuksen ja kylmän sodan aikakauden kulttuuria. Se perustui voimakkaaseen ryhmäidentiteettiin ja eli uskosta omaan itseen. Kisällilaulun tuleva tekstianalyysi voisi valaista asiaa parhaiten, mutta ylimalkaisestikin arvioiden voidaan sanoa, että paljon siitä perustui vastustajan olemassaoloon — sellaisen vastustajan jota vastaan voitiin terävästi hyökätä. 1960-luvulla maailman poliittisen jännityksen lieventyessä ja kansandemokraattisen liikkeen saadessa yhteiskunnallisesti hyväksytyn aseman asenteet pakosta muuttuivat. Vasemmiston ja lopulta koko vasemmiston ja keskustan yhteistyön voimistuessa ja johtaessa hallitusyhteistyöhön saakka kisällilaulu menetti perinteiset poliittiset vastustajansa ja jäljelle jäi vain porvaristo, joka ei tuolloin ollut ehtinyt kerätä aseitaan vastahyökkäykseen. 60-luvun nuori ihminen oli optimistinen, ja vasemmiston rauhanomainen eteneminen herätti liiallisiakin toiveita. Kisällilaulun poliittista satiiria ei koettu tarpeelliseksi, ja se siis hävisi.

Lisäksi kisällilaulu epäilemättä latistui sisäisestikin. Osaksi tämä johtui yhteiskuntaan sulautumispyrkimyksistä: esimerkiksi lähdettäessä mukaan silloisen Suomen Nuorison Edustajiston valtakunnallisiin kulttuurikilpailuihin poliittisesta kärkevyydestä oli tingittävä tavoiteltaessa mitalisijoja. Teksteihin tehtiin lievennyksiä ja SDNL:stä tuli "tanhuliitto". Samalla tapahtui itse esitystyylissä muutosta itsetarkoitukselliseen virtuosisuuteen päin. Esimerkiksi Hiilipoikien esiintyminen hiottiin artistiseksi, mahdollisimman täydelliseksi ja vaikuttavaksi, mutta seurauksena olikin, että poliittinen sanoma jäi rekvisiitan ja taidon alle eikä mennyt perille.

Kisällilaulun häviäminen poliittisena viihteenä oli väistämätön seuraus itse yhteiskunnassa tapahtuneista muutoksista, eikä tapahtunutta olisi voitu välttää. Sekä kulttuurisesti että poliittisesti tämä oli tappio. Kisällilaulun voimana oli se, että suhteellisen yksinkertaisin keinoin kyettiin nopeasti reagoimaan asioihin ja esiintymään missä tahansa, kuten Turun Kiikurit lauloivatkin:

Tapahtuipa missä mitä
kisällitkin tiesi siitä
uutiset he kertoi laulamalla.

Moderni esiintyjäryhmä, joka käyttää 60-luvun lopulla kehitettyjä ilmaisukeinoja, tarvitsee esiintyäkseen kuorma-auton ja sähköteknikon. Kisälleillä ei tätä ongelmaa ollut ja kisällit saattoivatkin ulottaa sanomansa pienimpäänkin työväen kokoukseen.

Kisällilaulun arvon on ilmaissut osuvasti Kai Linnilä, joka vuonna 1965, juuri kisällilaulun vetäessä viimeisiä hengenvetojaan, kirjoitti ensimmäisen siitä koskaan julkaistun tulkintayrityksen:[1]

"Kaikkineen propagandalaulu ja kommunistinen kisällilaulu on julistusta oikeudenmukaisuuden ja ihmisyyden puolesta, se on maailmanpolitiikan analysointia, se on fasismin ja amerikkalaisen kapitalismin, Naton ja länsisaksalaisen militarismin vastustamista, se on sisäpoliittista pilailua, totta ja valhetta, kärjistystä ja yksisilmäisyyttä, profetiaa ja tarkkasilmäisyyttä, hyvää ja huonoa, taitavaa ja kömpelöä, se on ollut didaktista, moralisoivaa, rohkaisevaa, uskovaista mutta kirkonvastaista. Kaikkea tätä ja vielä enemmän kisällilaulannan monissa eri muodoissa."

[1] Kai Linnilä: Laulava sanomalehti, teoksessa Kiila 30

Uudet ilmaisukeinot, jotka kisällilaulun jättämän aukon täyttivät, olivat itse asiassa olemassa jo rinnan häviävän vanhan työväenkulttuurin kanssa, mutta vain pienen piirin harrastamana. Oireellista oli, että syntyvä uusi oli vastakohtana kisällilaululle, olemukseltaan ja toiminnaltaan yläkulttuuria, vaikka sen muodot olivat iskelmästä peräisin tai lähellä iskelmää. Helsingin nuori älymystö istui illanvietoissaan ja muodiksi tulleissa paneelikeskusteluissa luomassa kulttuuria, joka olisi toisenlaista kuin edellisten vuosikymmenien juhlapuhe — isänmaallinen ja pikkuporvarillisiin muotoihin jähmettynyt edustuskulttuuri. Pienten piirien herkutellen nauttimaksi iskelmäksi tuli 60-luvun puolivälissä eräs vanha pilkkalaulu, jonka Harri Kaasalainen oli sattumoisin löytänyt ja johon Kaj Chydenius nyt teki sävelen. Marski-niminen laulu edustaa tyypillisimmin 60-luvun intellektuellien protestihenkeä. Sen oli jo vuonna 1950 kirjoittanut "isänmaallisesta mielipahasta" Seppo Virtanen, yliluutnantti ja myöhempi WSOY:n kustannusvirkailija ja Mainos-TV:n suunnittelupäällikkö, yliopiston kuppilassa istuessaan. Marski-laulun aikoi myöhemmin Love Records -äänilevy-yhtiö julkaista ensimmäisenä levynään, ja pilkkalaulun ehti Kalle Holmberg laulaa vahallekin, ennen kuin tuottajien rohkeus petti ja matriisi pantiin julkaisemattomana hyllylle.

Niin laski Marsalkan silmäluomi,
oli mustana taivas ja kusessa Suomi.
Oli murtunut Kannas ja armeijat peräss',
sen sankarit metsässä käpyjä keräs.

— — —

Niin Marsalkan luomi vihdoin taas nousi
veri sininen tyynesti suonissa sousi.
Hän huokasi, hetkisen ääneti vietti,
hän jäähyväissanoja miehilleen mietti.

Hän selkänsä suoristi, käskynsä jakoi
ja kirjuri käskyn sen koneella takoi:
Te kuulkaa sankarit Summan ja Kollaan
päiväkäskyni viimeinen: kusessa ollaan!

Laulunuudistusliike oli lähtöisin varsinaisesti teatterista, ja keskeiseksi henkilöksi kohosi pian Kaisa Korhonen. Niin

kuin monesti aikaisemmin, esikuvat tulivat ulkomailta, ennen kaikkea DDR:stä. Joulukuussa 1960 oli Helsingissä Ruotsalaisessa teatterissa pidetty korkeatasoinen Brecht-ilta, jossa esiintyivät mm. sellaiset mestarit kuin Ernst Busch ja Gisela May. Brechtin ja Eislerin poliittiset laulut löysivät tiensä Suomeen ja niitä alkoi esittää Kaisa Korhonen. Toinen, vaikutuksiltaan paljon mittavampi uudistus oli kabareen tulo suomalaiseen teatterimaailmaan. Kaisa Korhosen ohjaamat Orvokki-kabareet syntyivät Helsingin ylioppilasteatterin pienessä studiossa syksyllä 1965 pienen radikaaliyleisön naurun turvin, mutta levisivät radion välityksellä laajemmaltikin ja herättivät taantumuksellisten porvaripiirien närkästystä.

Kabareen synnylle välttämätön edellytys oli, että samanaikaisesti teatterillisen idean kanssa löydettiin mies, joka kykeni toteuttamaan sen musiikillisesti. Kaj Chydenius, joka 60-luvun alkuvuodet oli Sibelius-Akatemiassa ja eri vaikuttajayhdistyksissä, kuten Suomen Musiikkinuorisossa ja Nykymusiikkiseurassa, toiminut avantgardemusiikin hehkuvimpana propagoijana, hylkäsi nykymusiikin norsunluutornin ja ryhtyi tekemään aiheiltaan yhteiskunnallisia iskelmiä (kuten ensi alkuun työväenlaulun sijasta puhuttiin).

Uuden poliittisen laulun lähtökohtia kuvaa hyvin Chydeniuksen tuoreeltaan, syksyllä 1964 antama haastattelu[1], aikana jolloin hänen käsistään oli ehtinyt lähteä vain muutamia harvojen tuntemia lauluja, kuten Hirošima-tango ja Brechtin Kenraali:

"Olen kuunnellut iskelmiä, käynyt twist-konserteissa, mutta se ei ole riittänyt, minussa on herännyt halu itse tehdä iskelmiä. Toiseksi, minusta on väärin, että ihmisiä tapetaan, ihmisiä sorretaan ja että toiset ihmiset näkevät nälkää silloin kun toiset syövät. Yksikään ihminen, ei taiteilija eikä kukaan muu saisi jäädä tämän suhteen välinpitämättömäksi. Minä olen halunnut mahdollisimman monille ihmisille esittää näitä ajatuksia musiikin (iskelmän) avulla. Toisin sanoen olen sitä mieltä, päin vastoin kuin esimerkiksi Claude Simon, että eri taiteen lajien, esimerkiksi musiikin välityksellä voidaan ja täytyy vaikuttaa ihmiskuntaan siten, että edellä mainitut epäkohdat poistetaan."

Haastattelijan kysymykseen "mikä on suhteesi kommunismiin tai yleensä vasemmistoon" uusi iskelmäsäveltäjä vastasi:

[1] Ilpo Saunio: Mies ja myytti. Tritonus 1/65

"Minä en tiedä, mikä on SKP:n puolueohjelma, mutta aion joulun aikana ottaa selville kaikkien Suomen poliittisten puolueitten ohjelmat. Mutta joka tapauksessa äänestän kunnallisvaaleissa sosiaalidemokraatteja, koska se, mitä heistä tiedän on hyvää. Ja koska sellainen hyvä ihminen kuin Pentti Saarikoski kuuluu SKDL:ään, täytyy myös SKDL:ssä olla jotain hyvää."

Orvokki-kabareen laulut eivät olleet työväenlauluja, mutta niitä saattoi työmies laulaa. Arvo Salon, Marja-Leena Mikkolan, Aulikki Oksasen, Kalevi Haikaran ja muiden tekstit olivat selkeä sanoutuminen irti porvariluokan arvomaailmasta, mutta tuon ajan tyyliin ei kuulunut esittää punaisia fraaseja tai teoreettista painolastia — monet laulutekijöistä eivät sitä paitsi vielä täysin tiedostaneetkaan asemaansa poliittisessa kentässä. Maailmaa pyrittiin todellakin lauluilla parantamaan ja kohteeksi valittiin tavallisesti ne asiat, jotka olivat kirjoittajia itseään lähellä. Henkisiksi vastustajiksi koettiin ennen kaikkea kirkko, armeija ja koululaitos, mutta lauluja tehtiin myös pesäpallosta ja ravintolan portsarista. Teksteissä ja niiden levittämistavoissa ei ehkä ollut riittävää yhteiskunnallista voimaa, mutta niissä oli nuorekkuutta ja huumoria, ja myös tällä on arvonsa.

Voimakkaimman leiman 60-luvun puolivälin ajatusmaailmaan löi pasifismi, erityisesti Sadankomitean muodossa. Pentti Linkola oli toukokuussa 1960 julkaissut kuuluisan pamflettinsa Ihmisen ja isänmaan puolesta. Suomen Sadankomitea perustettiin elokuussa 1963 Englannista saatujen esikuvien mukaan; tälle Russellin johtamalle liikkeelle oli ominaista vaikuttaminen suoran toiminnan keinoin. Toisin kuin aikaisempi rauhanliike, haluttiin toimia tahallisesti maan lakeja vastaan: istua keskelle liikennettä, marssia poliisia vastaan, miehittää tukikohtia (Englannissa). Sadankomitean tilaisuuksissa, etenkin vuosittain järjestetyssä itsenäisyyspäivän matineassa, kuultiin liikkeeseen kuuluvien taiteilijoiden viimeiset tuotteet. Yksi varhaisimmista oli Kaj Chydeniuksen Hannele Tulosen runoon säveltämä Älä silmä pieni, jonka levytti silloinen kansakoulunopettaja Jukka Kuoppamäki:

Älä silmä pieni katso mihin vain,
älä silmä pieni katso mihin vain.
Kiilto kilven, sapelin sokaista voi silmän niin.
Älä silmä pieni katso mihin vain.

Orvokki-kabareiden perinteelliseksi päätöslauluksi tuli (kulloinkin uusin sanoin varustettuna) Chydeniuksen säveltämä Hiljainen kevät, jonka sanat oli tehnyt Arvo Salo:

Jos tarkkaan katsot tuonne taivaan laitaan
voit nähdä pilven taikka hattaran.
Jos maata katsot niin kuin talonpoika maitaan
voit nähdä pienen sienen siellä kasvavan.

Hiljainen kevät kuultiin ensimmäisen kerran Rauhankongressin Vietnam-juhlassa Hesperian puistossa Helsingissä heinäkuussa 1965. Ydinpilven lisäksi Arvo Salo jo tuolloin kiinnitti huomiota saasteongelmaan puhuessaan toisessa säkeistössä kottaraisista, sirkan sääristä ja DDT:stä. Mutta laulusta ilmenee myös, miksi Sadankomiteaa kohtaan aluksi tunnettiin kommunistisen työväenliikkeen piirissä epäluuloa:

Vain yksi vaara jätti lehdet hiljaisiksi
ja vaara suurin pienimmän sai huomion.
Ja tämän vaaran *yksin* Sadankomitea keksi
ja ääneen julistaa nyt pommin tuomion.

Ensimmäinen herätyskausi huipentui maaliskuun 21. päivänä 1966 Helsingin ylioppilasteatterissa esitettyyn Arvo Salon ja Kaj Chydeniuksen Lapulaisoopperaan. Siinä kulminoituivat kaikki 60-luvun alun ylioppilaspiirien aatevirtaukset, demokraattisuus, ihmisyys, fasismin tuomitseminen, historian vääristelyjen korjaaminen, ja kaikki tämä sai päättäväksi loppuhymnikseen koko näyttelijäjoukon lavan etureunalla laulaman tunnustuksen "Me emme tee mitä emme tahdo":

Väkivaltaa emme tahdo.
Väkivaltaa emme tee.
Vain heikko vaatii väkivaltaa.
Vain heikko tottelee.
Mitä emme tahdo emme tee!

Sadankomitea oli ollut ensimmäinen yhden asian liikkeistä. Rajankäynti ns. marssilinjan ja tutkimuslinjan välillä sekä Sadankomitean politisoituminen hajottivat entistä vaikuttavaa yksimielisyyden osoitusta, ja vuoden 1967 aikana monet vaikuttajayksilöt siirtyivät Marraskuun liikkeeseen, jossa kompromissittoman pasifismin sijasta ryhdyttiin so-

siaalisen säälin herättämiin toimiin omassa yhteiskunnassa. Marraskuun liikettä seurasivat sittemmin monenlaiset pienemmät kampanjat, jotka heijastuivat myös tehdyissä lauluissa. 60-luvulla keskusteltiin paljon sekä seksuaaliongelmasta ja naisen roolista että lapsen kasvatuksesta, ja demokraattiset kasvatusihanteet ilmaisi ajattomasti Kristiina Halkola laulamalla Kahlil Gibranin tekstiä Sinun lapsesi, josta Eero Ojasen säveltämänä tuli myös musiikillisesti merkittävimpiä 60-luvun lauluja:

Sinun lapsesi eivät ole sinun lapsiasi.
He ovat itseensä kaipaavan elämän tyttäriä ja poikia.
He tulevat sinun kauttasi mutta eivät sinusta
ja vaikka he ovat sinun luonasi,
he eivät kuulu sinulle.

Demokraattisten kampanjoiden keskeiseksi laulajaksi tuli 60-luvun lopulla M. A. Numminen, kummajainen, joka kansanomaisilla lauluillaan otti kantaa luonnonsuojeluun, yhdyskuntasuunnitteluun, kirjastolaitokseen, oikeuslaitokseen ja lopuksi Vallilan puutaloihin ja Josafatin kallioihin. M. A. Nummisen tyyli oli uusi ja outo, ja se oli epäilemättä myös intellektuelli tyyli, mutta silti hänen kansanmiehen välittömyydessään oli enemmän vanhan kisällilaulun henkistä perintöä kuin Chydeniuksen usein kovin vakavamielisissä sävellyksissä. M. A. Nummisen hillittömiksi tarkoitetut kannanotot seksuaalikysymyksiin ja anarkismin hitusella sävytetyt underground-ohjelmat (Jarkko Laineen ja Markku Inton kanssa) olivat riehaa, joka itse asiassa oli vain askel Armas Äikiän kisällilaulutyylistä eteenpäin, mutta jota luonnollisesti monet vierastivat työväenaatteen ulkopuolisena ideologiana. Tosiasiassa useat näistäkin lauluista sisälsivät selvän marxilaisen toimintaohjeen, esim. laulu Poroporvarin kohtalo, jonka olivat tehneet V. Esine ja E. Väline:

Kostoa huutaa rahvas.
Joukot kootaan
sillä porvarit pettää vain kansaa ja maata.
Siispä poroporvareilta valta ja rahat pois!

60-luvun loppupuolen puheet "lamaantuneista" ja "systeemistä", joilla tarkoitettiin porvarillista hallintokoneistoa mutta joiden vivahde kieltämättä oli anarkistinen, sekä niiden vastapainona "aivojen vapautusrintama" eivät työväen-

luokan keskuudessa saavuttaneet suurtakaan suosiota. Sen sijaan työväenluokka ymmärsi hyvin kun M. A. Numminen metallilakon aikana 1971 kiersi esittämässä ralliaan Rantasalmen Kyöstistä, tietysti omaan persoonalliseen tapaansa tulkittuna:

Taantumuksen jullinperse letukassa paistuu,
jätkä tarpoo tietä pitkin, koko ajan kuihtuu.
Tilipussin kanssa nousee kohta samaan sarjaan,
herrat katsoo roskaksi ja käyvät kiinni harjaan.
Eihän täällä kohta enää pieraistakaan ilkee,
joku kuulee kuitenkin ja maksun siitä nylkee.

Eräät terävimmistä pilkkalauluista sitten 50-luvun kisällilaulun lähtivät juuri M. A. Nummisen ja Jarkko Laineen käsistä. Seuraavan Laulun Nesteestä muodollisena virikkeenä oli vuorineuvos Uolevi Raateen yksityisasunnon rakentaminen, mutta Jarkko Laine analysoi säkeissään myös valtiokapitalismin luonnetta:

Suomen valtio omistaa Neste Osakeyhtiön
ja Suomen kansa omistaa Suomen valtion.
Mutta määrääkö kansa asioista tuon osakeyhtiön? Ei,
siellä yksinvaltiaana vuorineuvos Raade on.

Neljänkymmenen työmiehen palkan
Raade saa vaivoistaan
ja siitä että Nestettä hoitaa hän
kuin omaa firmaa vaan.

Ei poliittinen hallintoneuvosto
pääse paljon sanomaan,
kun vuorineuvos yhtiön varoilla
käy taloaan rakentamaan.

Renki on ruvennut isännäksi
ja siitä jatkuu vaan,
sitten käy tilanne ikäväksi
ja rupee muuttumaan.

Murros, jossa kabareelaulut lopullisesti muuntuivat 70-luvun uusiksi työväenlauluiksi, tapahtui pääasiassa televisioteatterin näytelmissä Oma ja Tuhannen ja yhden työn tarinat sekä myöhemmissä KOM-teatterin näytelmissä. Vuonna 1969 esitettiin Jyväskylän kesän latinalaisen Amerikan kon-

gressissa näytelmä Saaren vangit ja yksi pääluennoitsijoista, Andre Gunder Frank, urahti tuolloin ohjeena Saaren vangeille: "Muuttakaa Suomi." Tapahtumassa ollut muutos heijastuu ytimekkäimmin Kaj Chydeniuksen Laulussa 20 perheestä tv-näytelmästä Oma; sanat Petri Revon:

Silloin tällöin tuntee kansa vallan mahdin suonissaan,
vallan mahdin jonka kansa käyttää vaaliuurnilla.
Mutta kuinka ollakaan tuo valta kulkee narussa,
josta se ei pääse suuren rahan voimaa puremaan,
missä on se mahti joka puuttuu eduskunnalta?

Kivekäs, Walden, Wihuri, Hellberg,
Rosenlew, Frenckell, Ahlström, Donner,
Honkajuuri, Virkkunen, Erkko, Serlachius,
Wasastjerna, Ehrnrooth, Schauman, Grönblom,
Wahlforss, Julin, Björnberg, Rettig.

Länsi-Saksan kabareelaulajien tavoin sosiaalidemokratiasta kommunismiin kehittyneet laulujentekijät ilmaisivat muutoksen valitsemalla aiheekseen tavallisen työläisen elinympäristön ja kuvaamalla sitä realistisesti, usein dokumentoivasti. Aulikki Oksanen oli vuosikymmenen vaihtuessa laulanut:

Ei ystäväni, ei synny rakkautta maailmaan
odottaessasi taivaan armoa, vallanpitäjien sääliä.
Ei ystäväni, niin kauan
kun leivästä jää reikä leipojan käteen
jääköön rakkaudesta puhuminen pastorien houreeksi.

Televisioteatterin näytelmään Tuhannen ja yhden työn tarinat Aulikki Oksanen kirjoitti Laulun siirtotyöläisestä, josta Kaj Chydeniuksen säveltämänä tuli yksi 70-luvun suosituimmista työväenlauluista:

Juna hiljaista miestä kuljettaa.
Kuka onkaan se mies, mihin matkustaa?
On ruskea salkku ja takki,
kumisaappaat ja takki.
Juna hiljaista miestä kuljettaa.
Kuka onkaan se mies, mikä on se maa,
se jossa saa katsella yötöntä yötä?
Vaan aikuinen mies on vailla työtä
ja siihen se loppuu se vapaus,
vai onko hän poikkeustapaus?

Aatteellinen kehitys vei toisinaan etsimään esikuvaa työväenluokan taistelevasta historiasta. Matti Rossi päätyi kirjoitustyylissään vanhahtavaan ja yksinkertaiseen mutta samalla laulettuna hyvin tehoavaan ja myyttiseen ilmaisuun. Kolme pikku miestä, jossa Rossi taitavasti yhdistää 70-luvun alun lakkojen arkipäivän työväenluokan verisempään menneisyyteen, on selkeä paluu vanhaan aatteellisen innostuksen aikaan. 60-luvun optimistiselle luokkasovun ajatukselle on heitetty lopulliset hyvästit.

Kolme pikku miestä lumessa tallustaa,
he menevät lakkokeittiölle hakemaan keittoaan.
Talvi on ollut leuto ja lämmin muutenkin,
kun kapitalisti työväenluokan taisteluun ahdisti.

Kolme pikku miestä oppii luottamaan
niihin joiden kanssa he jakavat keittonsa.
Vuonna kahdeksantoista vesivelliään
söivät työläislapset ja joskus ei sitäkään.

Miten monta pikku miestä nälkään tapettiin
kun äidit vietiin leireihin ja isät ammuttiin.
Kolme pikku miestä lumessa tallustaa,
pian luokkataistelussa heidätkin karaistaan.

Muutos 70-luvulle tultaessa ei ollut vain ideologinen vaan myös musiikillinen. Kaj Chydeniuksen sävellystyyli oli aluksi yksinkertainen ja pohjautui toisaalta vanhaan marssiperinteeseen, toisaalta kansanomaiseen vanhaan tanssimusiikkiin, jenkkaan, polkkaan, tangoon, valssiin. Toisin kuin esimerkiksi samaan aikaan latinalaisen Amerikan poliittisen laulun liikkeessä, varsinaista kansanmusiikkia ei käytetty laulujen musiikillisena pohjana. Sen sijaan työväenlaulu sai vasemmistolaistuneiden säveltäjien ja muusikoiden ansiosta voimakkaasti afroamerikkalaisen leiman. Eero Ojanen, merkittävä jazzpianisti, loi uuden, jazzin aineksia käyttävän säestystyylin ja toi lauluissaan esiin latinalaisamerikkalaisittain sävyttynyttä melodiikkaa ja rytmiikkaa. Tämä kehitys huipentui vuonna 1974 Ojasen teoksiin Kaikki muuttuu ja Lauluja Kalevalasta, joista viimeksi mainittu jo irtaantui työväenlaulusta ja oli kiinnostavampi uutta luovana laajana jazzkantaattina.

Henrik Otto Donner kehitti jo 60-luvun puolella Saarikoski-

lauluissaan kantaattilinjaa, jossa sulautuivat yhteen modernin musiikin, jazzin ja popin ainekset. Etelä-Amerikka -laulusarjassa Koko yön minun poikani valvoi Donner vihdoin yhdisti uuden sanontatavan poliittiseen vaikuttamiseen, ja tuloksena oli musiikillisesti monipuolinen kokonaisuus, jossa aatteellisuus, runollisuus ja taiteellinen ilmaisuvoima olivat ensimmäisen kerran sopusoinnussa keskenään.

Työväenlaulujen merkitystä ei pidä arvioida vain taiteellisin perustein, mutta lauluja taottaessa on musiikillisella inspiraatiolla ja kritiikillä yhtä suuri merkitys kuin kirjallisella ja aatteellisella ilmaisutaidolla. Työväenmusiikki Suomessa on tällä hetkellä astumassa ulos luokkataistelun vuosikymmenien mittaan sanelemasta joukkolaulujen kehästä ja kehittymässä siksi, mitä voitaisiin kutsua uudeksi sosialistiseksi taiteeksi. On toteutunut se, mitä 60-luvun alun suurin vaikuttaja Arvo Salo vuonna 1962 kaipasi julistaessaan maan tarvitsevan "lemmenlauluja, mutta myös taistelulauluja tai semmoisia joita voidaan huutaa rannalla tuulta vastaan".

KIRJALLISUUTTA

Laulukirja. Koonnut Pekka Gronow. Tammi, 3. korjattu painos 1973.

Raoul Palmgren: Joukkosydän I–II. Vanhan työväenliikkeemme kaunokirjallisuus. WSOY 1966. Sisältää runsaasti tietoja varhaisista työväenlaulunkirjoittajista.

Elis Sulkanen: Amerikan Suomalaisen Työväenliikkeen historia. Fitchburg, Mass 1951. Sosiaalidemokraattiselta kannalta katseltu historiateos, jossa on alkuperäistietoja myös kulttuuritoiminnasta.

Pekka Gronow: American Columbia Scandinavian "E" and "F" series. Suomen äänitearkiston diskografioita n:o 3. Sisältää tietoja amerikansuomalaisten levytystoiminnasta.

Nestori Parkkari: Nuoret taistelun tiellä. Kansankulttuuri 1970. Sisältää tietoja 20-luvun propagandaryhmistä.

Ludvig Kosonen: Lippulaulu. Kuvaus Suomen kommunistisen nuorisoaktiivin elämästä vuonna 1929. Valtion kustannusliike Kirja, Leningrad 1932. Sisältää tietoja propagandaryhmistä.

Työväenliike kulttuuritekijänä. Toim. Matti Hako. Kirjayhtymä 1969. Sisältää P. Gronowin artikkelin Työväen lauluperinne.

Kiila 30. Kiilan albumi 1966. Toimittanut Kai Linnilä. Tammi 1966. Sisältää K. Linnilän artikkelin Laulava sanomalehti.

Pekka Gronow: Kisällilaulu. Esitelmä prof. Matti Kuusen johtamassa suomalaisen ja vertailevan kansanrunoustutkimuksen seminaarikokouksessa tiistaina 20. 1. 1970 klo 18.15. Moniste.

LAULUKIRJOJA

Työväen laulukirja. Kokoili ja kustansi Eero S. Helsinki 1900. Ilmestyi kaikkiaan 10 erilaisena painoksena v:een 1920 asti. Nuottipainos Tampere 1939/1945/1949.

Työväen lauluja ja runoja. Kotka 1903/Turku 1906/1907.

Työväen lauluja. Turku 1909/1917.

Sosialidemokratinen laulukirja. Toimittanut Matti Turkia. Kuopio 1908.

Työläisnuorison laulukirja. Suomen sos.dem. työläisnuorisoliitto 1921, eri painoksia v:een 1935.

Taistelulauluja. Suomen sos.dem. nuorisoliitto 1921/1922.

Köyhälistön laulukirja. Et.-Hämeen sos.dem. piiritoimikunta 1923. Eri painoksia v:een 1931.

Kumouslauluja. Työväen kirjallisuuden edistämissäätiö 1927.

Punainen laulukirja. Työväen kirjallisuuden edistämisyhdistys 1928/1929.

Järjestönuorten laulukirja. Suomen työväen järjestönuorten liitto. Oulu 1929.

Lauluja Suomen työväelle. Kustantanut Vilho Kaisla. Turku 1940.

Demokraattisen rintaman laulukirja n:o 1. Kansankulttuuri 1945.

Kansan laulukirja. Kulttuurityö 1949, myöhemmät painokset v:een 1974 Kansankulttuuri.

Laulava nuoriso. SDNL 1949/1960.

Kiurun lauluja. SDPL 1955/1956/1958.

Pioneerilauluja. SDPL 1962.

Humoristinen laulukirja. Superior, Wis. 1920-luvulla.

Kalevan kansan sointuja I–II. Sointula, British Columbia 1903.

Työväen laulukirja/Uusi työväenlaulukirja. Worcester Mass, 1903. Eri painoksia v:een 1925. Nuottipainos Astoria, Oregon 1915.

Proletaari lauluja. Workers socialist publishing co. Duluth, Minn. 1918.

Raatajain lauluja. Workers socialist publishing co. Duluth, Minn. 1920.

Palkkaorjain lauluja. Workers socialist publishing co. Duluth, Minn. 1925.

Kumouslauluja. V.P.K:n Suomalaisten Järjestöjen Keskus-Toimisto, Pietari 1920.

Laulukirja. Kustannusosuuskunta Kirja. Leningrad 1928.

Joukkolauluja Lokakuun juhlia varten. Valtion kustannusliike Kirja, Leningrad 1934.

Laulukirja. Kokoelma vallankumouksellisia lauluja. Toimittanut E. Suni. Valtion kustannusliike Kirja, Leningrad 1935.

Taistelulauluja. Karjalais-Suomalaisen SNT:n Valtion kustannusliike, Petroskoi 1941.

ÄÄNILEVYJÄ

Työväenlauluja. Scandia SLP 535.

Työväenlauluja II. Scandia SLP 549.

KOM-teatteri: Kansainvälinen. Love Records LRLP 62.

Proletaarit nouskaa. Eteenpäin ETLP 301. Amerikansuomalaisia työväenlauluja 20-luvulta sekä Rajamäen poikien yksi esitys.

Me nousemme lailla ukkosen. SDNL:n kisällilauluja 1945—1970. Eteenpäin ETLP 308.

Kisällilauluja. Sosiaalidemokraattisen nuorison kisällilauluja. Scandia SLP 542.

Kaisa Korhonen laulaa Kaj Chydeniuksen sävellyksiä. Tammen äänilevy 2. Kaisa Korhosen ensimmäinen levytys Chydeniuksen ensimmäisistä sävellyksistä.

Arvo Salo — Kaj Chydenius. Protestilauluja. Tammen kirjallinen äänilevy 3. Kabareelauluja ym. v:lta 1965.

Kaisa Korhonen: Työstä ja taistelusta. Brechtin ja Eislerin lauluja. Love Records LRLP 22.

Kaj Chydenius. Lauluja. Love Records LRLP 1.

Marja-Leena Mikkola — Kaj Chydenius. Laulu tuhannesta yksiöstä. Kabareelauluja. Otavan kirjallinen äänilevy OT-LP 39.

Kabareelauluja. Kaj Chydenius. Blue Master BLU-LP 104. Orvokkikabareen lauluja.

Aulikki Oksanen laulaa. Korkea veisu/Katastrofilauluja naisille. Love Records LRS 1004.

Arvo Salo — Kaj Chydenius. Lapualaisooppera. Tammen kirjallinen äänilevy 4.

Berliini järjestyksen kourissa. Love Records LRLP 20. Kaj Chydeniuksen musiikkia samannimiseen näytelmään.

Lautanen Guatemalan verta. Lauluja näytelmistä Saaren vangit ja Oma. Love Records LRLP 8.

Kansalaisia — Medborgare. Poliittisia lauluja mm. näytelmistä Tuhannen ja yhden työn tarinat ja Ellinora ja kankaat. Eteenpäin ETLP 311.

Lauluja järjestelmästä. Eteenpäin ETLP 302.

Suojele luontoa — ihmistäkin. Love Records LXLP 504.

Luonnonsuojelu. M. A. Numminen — Rauli Somerjoki — Tuulikki *Eloranta.* Love Records LREP 111.

Ihmisoikeuksien yleismaailmallinen julistus. M. A. Numminen — Päivi Paunu. Helsingin yliopiston ylioppilaskunta. Rauhanviikko 1967.

Laulu lapsen oikeuksien julistuksesta. Kaisa Korhonen. Love Records LRS 1027.

Pynnisen perintö. Love Records LREP 114. Lauluja kirjastolaitoksesta.

Lauluja oikeuslaitoksesta. Love Records LREP 106.

Sexkabaree. Helsingin Teiniteatteri. HTT-EP 1.

Teatteri 67. Pax-kabaree. Ei rumputusta, pamputusta, simputusta. Kulttuurityö ry.

Actum Philosophicum Fennicum. S. Albert Kivisen lauluja sekä 6-osainen sävellyssarja David Humen kirjasta Tutkimus inhimillisestä ymmärryksestä. UF 1.

Laulu rauhan ja ystävyyden soi. Eteenpäin ETLP 315. Pioneerilauluja.

Sateenkaarilipun alla. Love Records LRLP 87. Osuustoimintalauluja.

Kristiina Halkola. Täytyy uskaltaa. Love Records LRLP 37.

Kenen joukoissa seisot? Aulikki Oksanen. Love Records LRLP 13.

Marja-Leena Mikkolan lauluja. Love Records LRLP 75.

Agit Prop. Agit-propin kvartetti laulaa työväenlauluja. Love Records LRLP 61.

KOM-teatteri. Porvari nukkuu huonosti. Love Records LRLP 49.

KOM-teatteri. Torpedo. Love Records LRLP 90.

Elämme Vietnamin aikaa. Love Records LRLP 65.

Vietnamin linnut. Meripioneerit. Love Records LRLP 63.

Korppien kokous. Penniteatteri. Love Records LRLP 99. Pekka Laitisen Chile-aiheisia sävellyksiä.

Koko yön minun poikani valvoi. Arja Saijonmaa – Matti Rossi – Otto Donner. Love Records LRLP 74.

Rauha – ystävyys – solidaarisuus. Berlin 73. Eteenpäin ETLP 320.

MARXILAINEN MUSIIKKIKÄSITYS

Musiikki käyttäytymisjärjestelmänä

Aluksi olisi esitettävä tietomme siitä, mitä musiikki on. Karl Marx ei teoksissaan puhunut musiikista erityisesti. Hän ei erottanut ajattelua työnteosta, ja taiteen hän määritteli työnteoksi joka, kuten työ yleensä, muuttaa luontoa ja luo uutta todellisuutta.

Musiikin kieli ei siten ole kieltä, joka aina ilmaisisi jo olemassa olevaa todellisuutta tai suhdetta siihen, vaan runouden, myytin kieltä, joka ei ilmaise valmista todellisuutta vaan syntymässä olevaa, keskeneräistä todellisuutta. "Eläin muovaa materiaalia ainoastaan oman lajinsa mitan ja tarpeen mukaan, kun taas ihminen osaa tuottaa jokaisen lajin mitan mukaan ja osaa kaikkialla soveltaa esineeseen siihen kuuluvaa mittaa; täten ihminen muovaa materiaa myös kauneuden lakien mukaan"[1], sanoo Marx. "Subjekti, yhteiskunta, on kuitenkin aina edellytyksenä kuvitelmalle", Marx jatkaa ajatusta Poliittisen taloustieteen kritiikissään. "Kokonaisuus, sellaisena kuin se ilmenee aivojen ajatuskokonaisuutena, on ajattelevien aivojen tulos, aivojen jotka omaksuvat maailman ainoalla niille mahdollisella tavalla; tavalla joka eroaa maailman taiteellisesta, uskonnollisesta ja praktis-henkisestä omaksumisesta. Reaalinen subjekti jää olemaan entisenlaisena aivojen ulkopuolella kaikessa itsenäisyydessään."[2]

Se että realismin käsite jo Marxin ja Engelsin taidekäsityksessä nousee keskeiseksi metodiksi työväenluokan ja maailman todellisuutta kuvattaessa, ei luonnollisesti ole ristiriidassa tämän kanssa, sillä "totuus ei ole itsensä näköinen, se ei pysy paikallaan: totuus lentää, totuus on ristirii-

---

[1] Marx: Taloudellis-filosofiset käsikirjoitukset vuodelta 1844, s. 73
[2] Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, s. 22

toja, totuus on taistelua, totuus on huomispäivä ja sellaisena se tulee myös nähdä" (Lunatšarski). Ja Lunatšarski jatkaa: "Mutta se joka ei näe sitä sellaisena on porvarillinen realisti ja sen vuoksi pessimisti, narisija ja usein myös huijari ja väärentäjä."[1]

Marxilaisuuden perusnäkemyksiksi nousevat siten teesit, että 1) taide on ensi sijassa työtä, 2) taide on toissijaisesti olemassa olevan todellisuuden heijastumaa ja täten rinnastettavissa tietoon ja ideologiaan, 3) taide luo uutta todellisuutta.

Näihin lähtökohtiin perustuu Berliinin Humboldt-yliopiston musiikkisosiologian professorin Ernst Hermann Meyerin määritelmä musiikista vuonna 1952 ilmestyneessä teoksessa Musiikki ajan tapahtumissa[2]:

"Musiikki on todellisuuden taiteellista ja luovaa reproduktiota äänen tuottamisen keinoja käyttäen."

Meyer täsmentää määritelmäänsä sanomalla, että musiikki on ihmisen toimintaa, organisoitua, tietoisesti jäsennettyä toimintaa. Se on aktiivinen prosessi. Musiikkia tekevät ihmiset ihmisille; siksi se on yhteiskunnallista toimintaa. Musiikki ei myöskään ole eristyneen ihmisen toimintaa, sillä yksilö on aina kasvanut osana yhteiskuntaa. Taiteilijaa ei voi ajatella ilman yhteiskunnallista ympäristöä, historiallista traditiota ja sosiaalista vaikutussuuntaa. Musiikki on siten aina sidottu kulloiseenkin yhteiskuntaan ja ihmisen kehitysvaiheeseen.

Kuten muutkin perinteisen marxilaisen musiikkikäsityksen edustajat, Meyer puhuu edellä musiikista taiteena tai taiteellisena toimintana. Tämä ei tietenkään ole itsestään selvää. Se mistä me puhumme taiteena, ei välttämättä kaikissa kulttuureissa ole taidetta, eikä kaikissa kulttuureissa myöskään esiinny erityisiä taiteilijoita, muusikkoja. Musiikkisosiologia puolestaan korostaa "taiteen" luonnetta käyttäytymismuotona.

On perusteltuja syitä puhua musiikista kielenä tai "kuin kielenä", merkkijärjestelmänä jolla välitetään viestejä. Tähän houkuttelee ennen kaikkea se tosiseikka, että toisista taiteista poiketen musiikki todella on joukko akustisia signaaleja, joiden avulla voitaisiin puhua ja luoda kirjallisuutta yhtä rikkaasti kuin kielen äänteillä. Tunnettua on, että afrikkalainen rumpuviestintä perustuu muutamien afrikkalaisten kielten musikaaliseen luonteeseen, kykyyn välittää merkityseroja sävelkorkeuksin. Afrikkalainen rumpukieli ei kuvaa, se välittää viestin. Tämä moderni ajatus ilmenee jo Marxilla seuraavassa muodossa: "Toisaalta, subjektiivisesti käsitettynä: kuten vasta musiikki herättää ihmisen musiikkitajun, kuten kauneimmallakaan musiikilla ei ole mitään mieltä, merkitystä epämusikaaliselle korvalle eikä se ole sille mikään esine, sillä minun esineeni voi olla ainoastaan jonkin olemukseni voiman vahvistus ... Vasta inhimillisen olemuksen esineellisesti kehkeytyneen rikkauden kautta kehittyy ja osittain vasta syntyy subjektiivisen inhimillisen aistimellisuuden rikkaus, kehittyy musikaalinen korva, muodon kauneutta tajuava silmä, lyhyesti sanottuna vasta sen kautta kehittyvät inhimillisiin nautintoihin, mielihyvään kykenevät aistit, ne aistit, jotka vahvistavat itsensä inhimillisinä olemuksen voimina."[1]

Kielestä musiikki poikkeaa siinä, että sen sisältämä viesti on huomattavasti väljempi kuin puhutun kielen viesti. Nykyään ollaankin taipuvaisia käsittämään sävelkulku sinänsä puhtaaksi rakenteeksi, jonka tyhjyys houkuttelee kuulijaa täyttämään puuttuvan kohdan itse kokemillaan merkityksillä. Musiikkia harjoittavassa yhteisössä syntyy näistä ajan mittaan vakiintunut järjestelmä, joka kussakin yhteisössä tavallisesti on hieman erilainen samoin kuin ihmisten puhuma kieli jakaantuu ryhmiin ja murteisiin. Eri musiikkikulttuurit eivät enää ymmärrä toistensa kieltä.

Amerikkalainen etnomusikologi Alan P. Merriam on määritellyt saman asian seuraavasti[2]:

"Äänijärjestelmillä on rakenteensa, mutta se on nähtävä sitä tuottavan käyttäytymisen tulokseksi. Musiikkikäyttäytymisessä on fyysisiä, sosiaalisia, verbaalisia ja opittuja piirteitä, mutta se puolestaan rakentuu sen pohjana olevien käsitteiden varaan. Ilman musiikkia koskevia käsitteitä ei synny musiikkikäyttäytymistä ja ilman käyttäytymistä ei musiikillista ääntä voida tuottaa. Tuote kuitenkin kytkeytyy takaisin käsitteisiin ja joko lujittaa tai muuttaa niitä sen mukaan miten yhteisö mieltää musiikilliset arvostuksensa."

Länsimainen musiikki on yksi tällainen käyttäytymisjärjes-

[1] Anatoli Lunatšarski: Kirjallisuudesta ja taiteesta
[2] Ernst Hermann Meyer: Musik im Zeitgeschehen

[1] Marx: Taloudellis-filosofiset käsikirjoitukset vuodelta 1844, s. 111
[2] Alan P. Merriam: Ethnomusicology revisited, Ethnomusicology XIII:2 (1969).

telmä, jolle on ominaista erilaisten sisältöjen liittäminen musiikkirakenteeseen. Albert Schweitzer on osoittanut, miten Bachin hengellisessä tuotannossa tietyt sävelidut, melodiahahmot palaavat yhä uudelleen tietyn sanan, tunnelman tai uskonnollisen dogmin yhteydessä. Romantiikan aikana musiikkirakenteelle annetut merkitykset tulivat aivan yleisiksi. Pisimmälle meni luultavasti Hans von Bülow antaessaan Chopinin 24 preludille sen kaltaisia alaotsikoita kuin Kuoleman aavistuksia, Puolalainen tanssija, Sadepisaroita, Kohtaus Notre Damen aukiolla Pariisissa jne. Kokoelman yhdeksännestä, E-duuri preludista hän kirjoittaa:[1]

"Chopin on varma luomiskykynsä menettämisestä. Saadakseen tämän selville hän lyö vasaralla päähänsä (tässä kohden on 16- ja 32-osat soitettava tarkalleen tempossa, jotta syntyisi vasaranlyönnin vaikutelma.) Kolmannessa ja neljännessä tahdissa voi kuulla veren valuvan haavasta (vasemman käden trilli). Chopin on epätoivoinen, hän lyö päähänsä vielä kerran, tällä kertaa voimakkaammin. As-duurissa hän löytää kykynsä jälleen. Rauhoittuneena hän palaa pääsävellajiin ja päättää kappaleen."

Venäjällä Leo Tolstoi oli erityisen ihastunut käsitykseen musiikista tunneilmaisuna ja toi käsityksensä esiin mm. kertomuksessaan Kreutzer-sonaatti. Sosialistisen realismin yhteydessä usein korostetusti esiin tuleva käsitys siitä, että musiikki kykenee ilmaisemaan tiettyjä asioita, perustuu paljolti slaavilaiseen 1800-luvun perinteeseen niin kuin moni muukin marxilaiseen estetiikkaan omaksuttu käsitys. Musiikin soivat struktuurit voivat periaatteessa saada kuulijan mielessä lukemattomia erilaisia sisältöjä, mutta tämä ei ole esteenä sille, etteikö tietyn yhteisön ja kulttuurin piirissä voisi syntyä eräänlaisia kiinteitä kytkentöjä tietyn tunnesisällön liittyessä tietynlaiseen musiikkirakenteeseen. Yksikään länsimaisen kulttuurin piiriin kuuluva ihminen tuskin erehtyy tulkitessaan Šostakovitšin Leningrad-sinfonialleen antamaa esteettistä merkitystä — edellyttäen tietysti että hän tuntee avainsanan Leningrad ja siihen liittyvät historialliset yhteydet.

Tämänlaatuiset kytkennät eivät luonnollisestikaan ole yleispäteviä, ja myös sosialistinen realismi joutuu tässä suhteessa pakosta rajoittumaan eurooppalaiseen symbolijärjestelmään. Intialaisessa musiikissa merkkijärjestelmän tulkinta on jo toinen, puhumattakaan joidenkin luonnonkansojen kuten intiaanien tai maorien musiikista. Tämän hetken marxilainen musiikintutkimus onkin juuri kulttuurien universaalisuuden suhteen joutunut laajentamaan näkemyksiään, ja kun Kööpenhaminassa elokuussa 1972 pidettiin kansainvälisen musiikkitieteellisen seuran kongressi, puolalainen musiikintutkija, kuuluisaksi tulleen filmimusiikin estetiikan kirjoittaja, Zofia Lissa toi keskusteluun teesejä, jotka muistuttivat suuresti Yhdysvalloissa 1950-luvulla syntyneen etnomusikologisen koulukunnan[1] käsityksiä musiikista.

[1] Harold C. Schonberg: The great pianists.

Sosialististen maiden musiikintutkijoille on Lissan mukaan[2] jo kauan sitten käynyt selväksi, että 1) kaikki musiikkikulttuurit kehitysasteestaan riippumatta ovat osa historian jatkumoa, 2) että jokaisella musiikkikulttuurilla on ominaisluonteensa, jonka muotoutumiseen ovat vaikuttaneet yhteiskunnallinen kehitys ja paikalliset perinteet, 3) että eurooppalaisen musiikin alueella kehitetty käsitteistö ei riitä eikä kelpaa muiden musiikkikulttuurien käsittämiseen ja 4) että niitä ei voida arvostella Euroopassa syntyneiden arvostusten ja mielikuvien perusteella.

Universaalisen musiikkikielen mahdollisuus tulee ilmeisesti silti olemaan myös marxilaisen musiikintutkimuksen pääongelmia. Ei nimittäin ole helppo olettaa, että yksi ja sama lajiolento, ihminen, jonka yhteiskunnallisen käyttäytymisen on osoitettu noudattavan eräitä peruslakeja, loisi musiikkikulttuureja, joilla ei olisi keskenään mitään yhteistä. Tämä on yksi niistä tutkimustehtävistä, joissa marxilainen käsitys ja strukturalismi lähenevät toisiaan ja joissa strukturalistiset analyysitavat saattaisivat tuoda valaistusta asiaan itse teorian tasolla. Käytännössä taas etnomusikologia on kyennyt selvittämään[3] yhteiskuntajärjestelmien ja niiden synnyttämien kulttuurirakenteiden suhdetta.

Vallankumous on sinfonia

Marxilaisen musiikkikäsityksen alkuunpanijaksi voidaan perustellusti sanoa Anatoli Lunatšarskia (1875—1933), joka toi-

[1] McAllester, Merriam, Waterman, Nettl, Lomax

[2] referoinut Ilkka Oramo Musiikki-lehdessä 3—4/1972

[3] esim. Alan Lomax teoksessa Folk song style and culture (1968)

mi ensimmäisen neuvostohallituksen opetusministerinä. Lunatšarski ei suinkaan ollut noin kahdessa tuhannessa taidetta käsittelevässä kirjoituksessaan johdonmukainen ja ristiriidaton, ja hänen käsityksensä ovat monesti romanttisten mielikuvien leimaamia, mutta hänen vaikutuksensa neuvostoliittolaisen musiikin kehitykseen on ollut ratkaiseva.

Lunatšarskin mukaan musiikki pyrkii kaiken äänimaailman tai tietyn äänijärjestelmän ratkaisuun harmoniassa. Harmonian voitto on nirvana, kaiken sovittaminen, eräänlainen jatkuva ja sopusointuinen perusakordi. Näin musiikki heijastaa kosmoksen, ihmisluonteen ja inhimillisen yhteisön tärkeimpiä lakeja.

Jokainen musiikkiteos on Lunatšarskille tällaisen ongelman asettamista. Puhtaasti musiikillisesti se on toinen toistaan loogisesti seuraava joukko ääniyhdistelmiä, jotka luovat asetelman musiikilliseen epätasapainoon ja sitten ratkaisevat sen. Näiden, joskus valtavienkin epätasapainotilojen asettamisessa ja ratkaisemisessa musiikki heijastaa samantapaisia maailmankaikkeuden, sosiaalisen elämän ja yksilön elämän ongelmia. Asettamiensa ristiriitojen ratkaisulla musiikki ikään kuin tiedottaa meille edessä olevista voitoista.

Ja Lunatšarski päätyy tämän perusteella julistamaan: jokainen vallankumous on mahtava sinfonia. "Vallankumouksen voiton tulee synnyttää uusia Beethovenin tyyppisiä muusikkoja."[1] Ei ole sattuma, Lunatšarski jatkaa, että Beethovenin musiikki syntyi Ranskan vallankumouksesta ja oli sen kyllästämä. Beethoven kykeni vallankumouksen järkyttämänä uppoutumaan musiikin alkuvoimien syvimpään olemukseen, mikä merkitsee musiikillisella kielellä sanottuna tasapainon rikkomisen ongelmaa ja sen johtamista sopusointuiseen ratkaisuun.

Lunatšarskiin pohjautuu Neuvostoliiton musiikissa keskeiseksi muodostunut sinfonian ja sinfonisen musiikin rooli. Kun sinfonia länsimaissa yleensä käsitetään erittäin abstraktiksi musiikin muodoksi, Neuvostoliiton säveltäjät liittävät siihen mielellään ohjelman. Šostakovitš kuvasi vuotta 1905 ja lokakuun vallankumousta nimenomaan sinfonian muodossa. 1930-luvulla sinfoniaan alettiin yhdistää myös lauluääntä, lopulta suorastaan kaavamaisesti, ja tuolloin (1935) Šostakovitš yltyi eräässä väittelytilaisuudessa sanomaan:

[1] A. V. Lunatšarski: Musiikki ja vallankumous. Suom. Oiva Björkbacka. Rondo 4/1969.

"Kun panet runon sinfoniaan, niin silloin teoksella on mukamas sisältöä — ellet pane, niin teos onkin muka formalismia."[1]

Tasapainon rikkomisen ongelma ratkaisuineen johti myöhemmin vaatimukseen taiteen kasvatustehtävästä. Hyvä taideteos sekä opettaa että suggeroi. Kuulija tajuaa taideteoksesta maailmantilanteen, sen kehityksen ja saa siten taideteoksen välityksellä luotettavan objektiivisen kokonaiskuvan. Tässä niin kuin monessa muussakin asiassa Lunatšarskin ja muiden varhaisten esteetikkojen seuraajat kavensivat edeltäjiensä näkemyksiä. Marxilaisen estetiikan historia on tosiasiassa lähes puhdasta kirjallisuuden estetiikkaa ja monia kirjallisuuteen päteviä ja siitä johdettuja väittämiä ei sellaisenaan voida siirtää musiikkiin. Myös Lunatšarskin sinfoniaa ja musiikin tehtävää koskevat näkemykset ovat vain yksi mahdollisuus, joka soveltuu Beethovenin ja romantiikan aikaisen musiikin käsittämiseen mutta ei esimerkiksi keskiajan trubaduurilauluihin tai pelimannimusiikkiin.

Musiikinhistorian luokkaluonne

Kirjoituksessaan Musiikki ja vallankumous sekä eräissä muistokirjoituksissaan Beethovenista ja Chopinista (musiikin narodnikkina) Lunatšarski hahmotti marxilaista näkemystä musiikinhistoriasta. Hänen historiakäsitystään jatkoi Saksassa Hanns Eisler jo 20-luvulla erittelemällä feodaalisen ajan musiikin piirteitä ja nousevan porvariston musiikkia. Eislerin mielenkiinto kohdistui erityisesti oopperaan uuden humanistisen maailmankuvan kantajana, esimerkiksi Beethovenin Fideliossa. 1950-luvun alussa Eislerin ystävä ja työtoveri Ernst Hermann Meyer lopulta esitti yhtenäisen joskin lyhyen ja ylimalkaisen kuvan musiikinhistoriasta marxismin valossa.[2]

Alkuyhteisössä, toteaa Meyer, oli musiikin harjoitus kollektiivista, ryhmän asia. Se oli koko heimon asia. Musiikkia ei tuotettu yksilön tarpeisiin vaan koko heimon tai yhteisön etujen vuoksi. Musiikki oli osa magiaa, toisaalta se oli osa

[1] Fred K. Prieberg: Musik in der Sowjetunion

[2] Ernst H. Meyer: Musik im Zeitgeschehen.

työsuoritusta. Musiikki liittyi siten yhteisön taisteluun luonnon voittamiseksi.

Meyerin tarkastelun pohjalta on helppo ymmärtää, miksi kansanmusiikki ja sen rooli näyttelevät keskeistä osaa marxilaisessa musiikinkuvassa. Kansanmusiikki on ainoa tämän päivän musiikinlaji, jossa enemmän tai vähemmän toteutuu alkukommunismin musiikkikäytäntö: säveltäjä, esittäjä ja yleisö ovat yksi ja sama. Silloinkin, kun nämä edellytykset täyttyvät vain osittain, kansanmusiikin katsotaan edustavan aitoa musiikkikäyttäytymistä.

Antiikin orjavaltioissa vanha luonnonmagia tuli tietyn luokan omaisuudeksi, jatkaa Meyer. Jo muinaisessa Egyptissä alettiin esittää uskonnollisia hymnejä vain papiston ymmärtämällä kielellä, arabialla. Musiikkia alettiin myös käyttää demonstroimaan syntyvän omistavan luokan mahtia ja rikkautta. Näin musiikki jakaantui kahtia: yläluokan musiikkiin ja alaluokan musiikkiin. Yhteiskunnan kahtiajako synnytti musiikkispesialistin, jota alkuyhteisössä ei tunnettu; tällaisina toimivat useimmiten orjat. Tämä aiheutti vuorostaan itse musiikissa kehitystä: se alkoi kehittyä monimutkaisemmaksi. Lisäksi musiikkia alettiin tuottaa yli sen alkuperäisen, yhteisön määrittelemän tarpeen.

Feodalismin aikana musiikkijako vakiintui. Virallista musiikkikulttuuria tuottivat ruhtinashovit ja kirkko. Keskiajan myötä varhaiskristillinen aktivoiva, edistyksellinen ja elämänmyönteinen kirkkomusiikki alkoi muuttua staattiseksi, säilyttäväksi. Sen johtavaksi periaatteeksi tuli polyfonia, usean äänen itsenäisen ja säännönmukaisen risteilyn muodostama kudos, joka monimutkaisimmillaan muistutti enemmänkin kenttää vaikeasti havaittavine yksityiskohtineen.

Kirkollisen polyfonian vastapainona oli kansan musiikki: aktiivi, tämänpuoleinen ja elämänmyönteinen pelimannien, kaupunkien pillipiipareiden, mestarilaulajien ja käsityöläisten, talonpoikien ja sotilaiden laulu- ja soitinmusiikki sekä mysteerinäytelmät. Tämä musiikki oli melodisesti yksinkertaista, rytmisesti selkeätä, ja se noudatti useimmiten duurimolli-tonaliteettia polyfonisen kirkkomusiikin moodien, kirkkosävellajien sijasta.

Porvariston päätendenssinä oli purkaa feodalismin staattisuus. Ideologisesti ajatellen musiikin toiminta yhteiskunnassa oli ainakin aluksi humanistista ja edistyksellistä. Ekonomisessa suhteessa sen sijaan tapahtui joukko ratkaisevia muutoksia. Musiikki alkoi saada tavara-arvoa ja syntyi mahdollisuus taloudelliseen voittoon; asia jota ei ennen 1800-lukua tunnettu musiikin historiassa.

Ihmisten välisen suhteen saadessa yhä esineellistyneemmän leiman musiikillisessa tavaranvaihdossa alettiin käyttää uutta välinettä, pääsylippua. Musiikkia alettiin välittää myös nuottikustantamoiden välityksellä; näiden ensisijainen tarkoitus ja olemassaolon edellytys oli voiton hankkiminen. Musiikin taloudellinen luonne täydellistyi 1890-luvulla maailmanlaajuisen äänilevyteollisuuden syntynä: teollisuuden, jonka muutamat johtajat saavuttivat alallaan samanlaisen aseman kuin pankkiiri Morgan tai öljymagnaatti Rockefeller.

Porvarillisen musiikkielämän synty on se musiikinhistorian vaihe, joka tämän päivän ihmistä koskettaa eniten, ei vain siksi että elämme sen sisässä, vaan myös siksi että tuleva sosialistinen musiikkikulttuuri todennäköisesti pitkään käyttää hyväkseen tänä aikana luotuja käsitteitä ja instituutioita. Porvarillisen musiikkikulttuurin syntyä on viimeksi analysoinut länsisaksalaisen Bremenin radion marxilaisesti asennoitunut tutkijaryhmä Kuhnke — Lück — Miller — Schroeder — Schulze[1]. Ryhmä määrittelee porvarillisen musiikkielämän tarkoittavan orkesteri- ja kuorokonserttien vakituista järjestämistä, oopperoiden ja oratorioiden esittämistä, harrastajien julkista ja yksityistä musisoimista, konserttiagentuurien järjestämiä konserttikiertueita, yksityisten taiteilijoiden ostamista ja myymistä, nuottien ja musiikkikirjojen painamista sekä radion ja äänilevyn avulla suoritettua musiikin levitystä.

Mitään näistä muodoista ei ollut olemassa ennen kuin porvaristo purki aateliston vallan.

Taloudellisen ja poliittisen aloitteen siirtyessä yhä enemmän kauppiaiden ja välittäjien sekä teollisuusmiesten käsiin aatelisto aluksi säilytti valtiollisen ja henkisen valtansa. Porvaristo ei kuitenkaan tähdännyt yksinomaan taloudelliseen voittoon, vaan esitti myös poliittisia vaatimuksia tasa-arvon ja vapauden saavuttamiseksi sekä vaatimuksia kulttuurihegemoniaan. Musiikki ja kulttuuri yleensä muodosti aluksi ideologisen ylärakenteen yhden osan, kunnes siitä 1800-luvun puolivälissä alkoi tulla pelkkä kaunis ulkokuori taloudelliselle voitolle. Vain ani harvat romantiikan aikakauden muusikot tajusivat, että he olivat vain kulttuurelli kyltti vakiin-

[1] Roll over Beethoven. Zur Geschichte der populären Musik. Edition Eres, Bremen 1973.

tuvalle teollisuusporvaristolle, ja ani harvat muusikot tajuavat yhä tänä päivänä, että porvarillinen yhteiskunta ei suinkaan ole kaiken historian tavoite.

Niitä harvoja, jotka 1800-luvulla taistelivat demokratian puolesta, olivat Hector Berlioz ja Robert Schumann. Berlioz kirjoitti satoja kritiikkejä konservatiivisia akateemikkoja sekä juonittelijoita ja liikemiehiä vastaan. Schumann perusti vuonna 1834 Leipzigissa Neue Zeitschrift für Musik -lehden, jota hän johti kymmenen vuoden ajan taistellen poroporvarillisuutta ja voiton tavoittelua vastaan. Lehti ilmestyy yhä Mainzissa, mutta Schumannin taistelevasta ja demokraattisesta hengestä ei ole mitään jäljellä.

Porvarillinen ajattelu suosi kuvaa ullakkokamarissaan istuvasta nerosta, joka odottaa inspiraatiota kiikuttaakseen sitten nerokkaan teoksensa valistuneelle ja valitulle yleisölle. Ymmärtämätön rahvas on tämän kaiken ulkopuolella eikä vaikuta historian kulkuun.

Todellisuus näyttää toisenlaiselta. Sävelteoksen esittämiseksi on ensinnäkin oltava olemassa nuotit. Säveltäjä tarvitsee kustantajan, muussa tapauksessa hän on täysin avuton. Jo ennen Ranskan vallankumousta Pariisissa toimi 130 kustantajaa ja vuonna 1830 niitä oli jo yli 300. Kuuluisin kustantajista oli Moritz Schlesinger, joka myös omisti monia musiikkilehtiä. Heinrich Heine mainitsee Lutetiassaan nähneensä, miten kuuluisuudet ryömivät Schlesingerin jalkojen juuressa saadakseen itselleen kiitosta hänen omistamissaan lehdissä. Myös Chopinin oli langettava hänen edessään polvilleen.

Mutta ken suostui tekemään vastarinnatta kaunista, epäpoliittista musiikkia, saattoi tehdä itsestään kauppaa ja lyödä rahoiksi. Johann Strauss vanhempi oli jo 29-vuotiaana rikkaampi kuin Mozart, Beethoven ja Schubert olivat elämänsä aikana yhteensä saaneet palkkioita.

Tärkeä edellytys musiikin kustantamiselle oli litografian keksiminen 1800-luvun alussa. Aiemmat kuparilaatat olivat olleet liian kalliita ja niiden painosmäärät suppeita. Edellytyksenä kustantamotoiminnan nousulle oli siten industrialismi.

Kustantajat eivät tietenkään pyrkineet huonon musiikin kustantamiseen. Vikana oli vain se, että ensin oli julkaistava tietty määrä kaupallista roskaa, ennen kuin kustantaja saattoi näytellä mesenaatin rooliaan ja tukea tärkeitä sävellyksiä. Säveltäjä oli täten kustantajan armoilla ja joutui voi-

dakseen elää kirjoittamaan ns. salonkimusiikkia — asiaintila jonka armoilla Sibeliuskin oli. Aatelisto oli antanut muusikoilleen rahaa pyrkimättä voittoon. Muusikot toimivat aateliston status-symbolina ja toisaalta he saattoivat antaa hovissa kotiopetusta. Halutessaan vapautua aateliston absoluuttisesta ehdonvallasta muusikot joutuivat vain allikosta ojaan porvarillisessa liikemaailmassa. Olennaista kustannuspolitiikassa oli päätöksenteon epädemokraattisuus. Painettuja nuotteja eivät suinkaan ostaneet talonpojat ja työläiset vaan porvaristo ja ammattimuusikot, ja tarjonta määräytyi heidän mukaansa.

Kansanmusiikki jäi vain kylissä suullisesti välitetyksi ja se jäi tappiolle myös siksi, että kaupunkeihin syntyi teollisuutta. Voidaan kyllä puhua kaupunkien urbaanista kansanmusiikista, ja se oli merkittävääkin, mutta olennaista on, että musiikin rooli muuttui. Kyläyhteisössä musiikki oli aina liittynyt positiivisesti työhön ja muuhun elämään. Kaupungeissa se sai työstä erotetun viihdyttävän tehtävän riippumatta siitä, että itse musiikissa ei ehkä aluksi tapahtunutkaan muutosta.

Tämä sopi hyvin yhteen porvarillisten kustantajien tarkoitusten kanssa. Ilmestyi suuri määrä säveltäjiä, jotka laativat kustantajille kevyttä viihdemusiikkia. Erityisesti näyttämöteoksia ja oopperoita sovitettiin pianolle ja salonkiyhtyeille. Kuvaavaa on, että jo Ranskan vallankumouksen aikana oli pariisilaisen kustantaja Imbaultin luettelossa 4 000 otsikkoa, joista yli puolet oli kaikkiaan 220 oopperasta sovitettuja melodioita. Lisäksi oli 123 pianolle sovitettua aariaa, 130 jousikvartetille sovitettua alkusoittoa, 105 kahdelle viululle sovitettua alkusoittoa, 92 kahdelle huilulle sovitettua alkusoittoa ja 103 pianolle sovitettua alkusoittoa. Loput eli mitätön jäännös olivat alkuperäissävellyksiä.

Porvarilliseen musiikkielämään liittyy myös tekijänoikeusjärjestelmä. Aluksi varmistivat kustantajat oikeutensa tiettyyn nuottipainokseen ja vastaavat lait säädettiin Ranskassa 1777 ja Saksassa 1841. Voitosta osalliseksi päästettiin ajan mittaan myös säveltäjät, vaikka kustantajat tappelivatkin tätä uudistusta vastaan. Ranskassa perustettiin ensimmäinen tekijänoikeustoimisto, SACEM, vuonna 1851. Kustantajat ostivat kuitenkin usein myös säveltäjän tekijänoikeudet. Esimerkiksi Richard Strauss myi kerran erään sinfonisen runoelmansa kustannus- ja tekijänoikeudet kustantajalleen 800 markalla.

Tuore esimerkki tekijänoikeusmaksujen taloudellisesta merkityksestä on länsisaksalainen orkesterinjohtaja Kurt Edelhagen. Münchenin olympialaisia varten Edelhagen teki Kölnin radiolle yli 70 minuuttia pitkän olympiamusiikkisarjan, jonka hänen oma orkesterinsa luonnollisesti soitti nauhalle. Edelhagen toimi itse musiikin kustantajana. Se muodostui sävelmistä, jotka eivät eri syistä olleet tekijänoikeudellisesti suojattuja, jolloin niiden sovittaminen katsotaan alkuperäissävellykseen verrattavaksi. Edelhagenin musiikkikustantamon sovittajat tekivät sovitukset. Varsinaisen soittopalkkionsa lisäksi Edelhagen sai jokaiselta maalta ja radioasemalta erikseen palkkion, jonka suuruus oli n. 72 saksanmarkkaa minuutilta. Asiantuntijat laskivat kapellimestarin saaneen "sävellyksestään" tuloja 1,4 miljoonaa saksanmarkkaa liikauttamatta milliäkään tahtipuikkoaan.

Konserttitoimistot liittyivät eduiltaan läheisesti kustantamoihin ja niiden historiallinen alkukin oli yhteinen: vuonna 1698 alkoi englantilainen kustantaja Playford järjestää kolmesti viikossa julkisia konsertteja eräässä Lontoon kahvilassa. Englannissa musiikkiteollisuuden kehitys olikin mainion vallankumouksen ansiosta nopeampaa kuin mannermaalla. Konserttitoiminta yleensä oli alkanut Lontoossa jo 1672, Ranskassa 1683 ja Saksassa vasta 1743.

Konserttien rinnalla oli jo feodaaliaikana musiikkiteatteriesityksiä. Erilaiset kansannäytelmät, kuten Italian commedia del'arte, pilkkasivat usein aateliston inhimillisiä heikkouksia. Kun ensimmäiset hoviooppera aloittivat toimintansa vuoden 1600 paikkeilla, aatelisto kykeni kieltämään kansannäytelmissä laulettavat musiikkinumerot vedoten kuninkaalliseen oopperaprivilegioon. Tämän takia yleisö alkoi kansannäytelmissä laulaa kyseisiä pilkkalauluja, jotka melodialtaan yleisesti tunnettiin, ja perinne on jäänyt jossain määrin henkiin — tunnettuja ovat erilaiset kaskut italialaisista taksikuskeista, jotka osaavat ulkoa oopperoiden melodiat.

Porvariston nousun myötä feodaalinen hoviooppera kehittyi koomiseksi oopperaksi, jossa esiintyi kansankohtauksia. Venetsiassa rakennettiin 1637 ensimmäinen julkinen ja kapitalististen periaatteiden mukaan toimiva oopperatalo Teatro San Cassino. Oopperoista tuli kansantajuisia ja niillä olikin laaja kannatus eri kansankerroksissa. Tämä kehitys huipentui Ranskan vallankumoukseen, jonka aikana koomisen oopperan halvimpien paikkojen myynti lisääntyi 50 prosenttia.

Ns. suuren oopperan kaudella 1800-luvun alussa musiikille alettiin panna pääpaino ja sisältö muuttui tyhjäksi, usein pelkäksi julkisivuksi. Vallankumousooppera valui hiekkaan aivan kuin oli aatteellisesti kuivunut kokoon itse vallankumouskin. Vuoden 1830 heinäkuun vallankumouksen jälkeen Pariisin suuren oopperan johtaja Louis Véron organisoi koko toiminnan kapitalististen liikeperiaatteiden mukaisesti. Valtio subventoi puuhaa 800 000 frangilla vuosittain, ja huomattavaa asiassa oli se, että kaiken voiton Véron sai pitää itse. Oopperanjohtaja käytti kaikkia mahdollisia keinoja voittonsa lisäämiseksi ja oopperan maineen nostamiseksi. Hän lahjoi lehdistön ja ryhtyi ensimmäisenä käyttämään ostettuja taputtajia. Säästö saatiin aikaan orkesterimuusikoiden, kuorolaisten ja balettitanssijoiden palkoissa.

Muun konserttitoiminnan perustana olivat aluksi erilaiset porvarilliset kannatusyhdistykset, ja pääsylipputulot voitiinkin siksi usein lahjoittaa hyväntekeväisyystarkoituksiin. Tämä sujui hyvin niin kauan kuin porvaristo tunsi mielenkiintoa itse musiikkia kohtaan. 1800-luvun alkupuolella tämä kiinnostus alkoi vähetä, ja valtio otti vähitellen tukeakseen konserttitoimintaa. Ohjelmisto valittiin silti tyydyttämään kannatusyhdistyksissä istuvien kulttuurirakkaiden porvareiden tarpeita. Syntyi tyypillisesti porvarillinen kulttuuritilanne: yhteiskunta otti maksaakseen viulut saamatta päätösvaltaa itse toiminnan laatuun. Näin toimivat yhä tänä päivänä esimerkiksi suomalaiset musiikkisäätiöt.

Ne muusikot, jotka ryhtyivät tätä porvarillista ohjelmatendenssiä vastaan, eristäytyivät pakostakin sekä toimeksiantajistaan että itse konserttiyleisöstä ja pakenivat erilaisiin intellektuellien ylläpitämiin suppeisiin avantgardemusiikin renkaisiin, jollainen oli esimerkiksi Arnold Schönbergin Wienissä järjestämä Verein für musikalische Privataufführungen[1] vuonna 1918. Tämä oli yhteiskunnallinen syy vuosisadan alun modernin ja sittemmin norsunluutorniinsa jähmettyneen konserttimusiikin synnylle.

Musiikki jakautui vakavaan ja viihdemusiikkiin. Koko yhteiskunnallinen tuotanto jakaantui aluksi kahtia: materiaaliseen tuotantoon, josta huolehtivat tehtaanomistajat, kauppiaat ja pankkiirit, ja henkiseen tuotantoon, josta huolehtivat kustantajat ja agentuurit. Kuluttajapiiri jakaantui luokkasuhteen mukaisesti. Ne jotka tekivät fyysisesti kevyttä

[1] Yhdistys yksityisten musiikkiesitysten aikaansaamiseksi

työtä (ja antoivat toisten tehdä ruumiillisen työn puolestaan), omaksuivat kulttuurikseen vakavan musiikin: sinfonian joka tyydytti heidän monivivahteisia musiikkitarpeitaan. Ne taas, jotka tekivät päivittäin aina 16 tuntiin saakka raskasta ruumiillista työtä, eivät enää kyenneet omaksumaan näin monimutkaista ja eriytynyttä musiikkia. Tähän ajoivat muutkin syyt, mm. se että työläisten lapset vain harvoin kävivät koulua. Tehtaiden automatisoituminen johti siihen, että kouluttamatonkin työmies kykeni helposti käyttämään tiettyä konetta tai suorittamaan tietyn työvaiheen. Lapset voitiin siten helposti panna töihin eikä heitä tarvinnut erityisemmin kouluttaa.

Pikkuporvaristoa varten syntyi operetti, jonka taantumuksellinen sisältö tarjosi yleisölle illuusioiden avulla osanottomahdollisuuden "suureen maailmaan" ja aateliseen loistoon. Yksistään Wienissä tuli parrasvaloihin vuosina 1858—1938 noin 1 100 eri operettia. Tehtävänmukaisesti operettiin liittyi porvarillisen viihdemusiikin ja tanssisalien synty. Tanssi- ja kahvilamusiikki syntyi useimmiten sovitetusta kansanmusiikista, suosituista operettisävelmistä ja eräistä yhteyksistään irrotetuista vakavan musiikin teoksista, kuten joku Chopinin preludi tai Schumannin Träumerei. Kun Johann Strauss matkusti vuonna 1872 Amerikkaan johtaakseen 14 konserttia, häntä varten pystytettiin jättiläismäinen halli, johon mahtui 100 000 kuulijaa. Orkesteri muodostui 20 000 soittajasta ja laulajasta.

Samalla kun vakava musiikki omaksui kansanmusiikista eräitä šabluunanomaisesti käytettyjä ja sosiaalisen asenteensa menettäneitä laulu- ja tanssimuotoja, alkoi Euroopan suurvaltojen oma kansanmusiikki hävitä teollistumisen puristuksessa. Tämä aiheutti kiinnostuksen eksoottista kansan kulttuuria kohtaan, joka tuli Eurooppaan monina aaltoina alkaen inkojen ja azteekkien aarteiden siirtämisestä valtameren yli. 1700-luvulla muodiksi tuli turkkilaisen sotaväen janitsaarimusiikki (Mozart), 1800-luvulla, kun Kauko-Itä valloitettiin, alkoi chinoiserie-taiteen aika. Arthur Sullivanin operetti Mikado vuodelta 1886 oli japanilaisvaikutteinen, ja Pariisin maailmannäyttelyyn 1889 tuotu jaavalainen gamelan-orkesteri vaikutti Debussyn sävelkieleen. Myös Weber, Tšaikovski ja Puccini jäljittelivät itämaista musiikkia ja Glinka ja Borodin paneutuivat Kaukasian ja Keski-Aasian musiikkikulttuureihin.

Balkanin muusikot sekä tšekkiläiset ja puolalaiset siirtyivät joukoittain Saksaan ja Itävaltaan. Nämä valtiot estivät taloudellisella tasolla pienten maiden oman porvariston kehittymisen ja pakottivat siten myös ylärakenteen, kulttuurin muuttamaan kehittyneempiin valtioihin. Pienet kansakunnat pyrittiin poistamaan musiikin historiasta. Etenkin Preussi ja Itävalta yrittivät luoda saksalaisen musiikki-imperiumin. Esimerkiksi tšekkiläinen Jan Stamic, joka oli muuttanut Saksaan Böömistä, saksalaistettiin Johann Stamitziksi ja näin saatiin musiikin historioissa aikaan Mannheimin koulukunta ja saksalaisuuden voitto tšekkiläisyydestä. Saksalainen musiikki "murtautui maailmaa hallitsevaksi mahdiksi", kuten eräs saksalainen tietosanakirja asian ilmaisi. Tämä ideologia huipentui Richard Wagneriin, joka vallankumousvuoden 1848 harha-askeleensa jälkeen liittoutui porvariston kanssa ja ryhtyi puhumaan "alempien rotujen hallinnasta ja hyväksi käytöstä".

Heijastusteoria

Se missä marxilainen musiikinhistorian käsitys oleellisesti poikkeaa perinteisestä porvarillisesta käsityksestä, on käsitys siitä, etteivät musiikin ja yleensä taiteen ilmenemismuodot ole syntyneet omalakisesti vaan yhteiskunnallisesta tarpeesta. Marxilainen musiikintutkija näkee, että kaikille musiikkikulttureille on yhteistä tietyn yhteiskuntarakenteen heijastuminen tietynlaisena musiikkikäytännön muotona. Maailmanlaajuinen musiikinhistoria on mahdollista kirjoittaa käyttämällä tätä yhteistä kulttuurikehityksen osoitinta.

Tässä marxilainen musiikkikäsitys lähenee voimakkaasti kahden viime vuosikymmenen etnomusikologista tutkimusta Yhdysvalloissa. Klassinen esimerkki etnomusikologisesta näkemyksestä on David McAllesterin tutkimus navaho-intiaanien musiikista, jonka lähtökohtana on ajatus navahojen yhteiskunnan perusarvojen heijastumisesta heidän musiikkiinsa. Alan Lomax puolestaan on kuusi vuotta sitten ilmestyneessä kirjassaan Kansanlaulutyyli ja kulttuuri tehnyt laajan vertailevan tutkimuksen eri kulttuurien musiikkityyleistä ja osoittanut vakuuttavasti, kuinka yhteiskunnan rakenne ja normit säätelevät musiikkikäyttäytymistä ja siten itse musiikin rakennetta.

Tämä on kuitenkin eri asia kuin marxilaisessa estetiikassa

usein esiintynyt vaistoon perustuva ja tunteenomainen käsitys eri yhteiskuntamuotojen heijastumisesta tietyn säveltäjän tuotannossa. Heijastusteoria on houkutellut tutkijoita esittämään yksityiskohtaisia käsityksiä musiikin ja yhteiskunnan suhteista yksinkertaistetulla tavalla. On tapahtunut kuten Lunatšarski sanoo Teeseissään marxilaisen kritiikin tehtävistä: "Tällöin alkaa aina toimia erittäin intensiivisesti periaate jota voisi nimittää Plehanovin periaatteeksi. Sen mukaan taideteokset riippuvat varsin vähäisessä määrin suoranaisesti kyseisen yhteiskunnan tuotantotavasta. Tämä riippuvuussuhde on välillinen, se määräytyy yhteiskunnan luokkarakenteen ja luokkaetuihin pohjautuvan luokkapsykologian kautta." Lunatšarski kehottaa marxilaista kriitikkoa jonkin aikakauden laajassa tutkimuksessa antamaan yhtenäisen kuvan koko yhteiskunnallisesta kehityksestä, mutta jos kyseessä on yksityinen teos, ei ole ehdottoman välttämätöntä tutkia taloudellisia perussuhteita.

Heijastusteorian perustajat Plehanov ja Mehring eivät koskaan tarkoittaneetkaan, että kuva olisi mekaaninen toisto tietystä yhteiskunnasta. Myös Stalin toteaa kirjassaan Marxismi ja kielitieteen kysymykset: "Ylärakenteen tuottaa perusta, mutta tämä ei suinkaan tarkoita, että se vain heijastaisi perustaa, että se olisi passiivinen, neutraali ja välinpitämätön perustansa kohtaloon, luokkien kohtaloon ja yhteiskuntajärjestelmän luonteeseen nähden."

Taloudellisten ja sosiaalisten olojen vaikutus taiteeseen ei ole automaattinen vaan dialektinen prosessi. Myöskään musiikin muotoja ei voi suoraan johtaa yhteiskunnan muodoista, samoin kuin ei ole suinkaan selvää, että vanhimmat kielet olisivat aina kieliopiltaan yksinkertaisimmat.

Ernst H. Meyer mainitsee valaisevan esimerkin yhteiskunnan ja musiikin vaikutussuhteesta, jolloin yhtäläisyyksiä ei pyritä hakemaan esteettisistä rakenneanalogioista (esimerkiksi polyfonisen musiikin päättymätön melodia kontra goottisten katedraalien korkeuteen nousevat suippenevat kaaret). Alankomaissa kukoisti keskiajan lopulla tavattoman monimutkainen polyfoninen sävellystyyli, joka hävisi täydellisesti 1600-luvulla, eikä Hollanti ole sen jälkeen ollut merkittävä musiikkimaa.

Syynä häviöön voidaan pitää sitä, että nouseva porvaristo ei tarvinnut monimutkaista musiikkia. Sellainen mieli joka ajoi hollantilaiset Itä-Intian maustesaarien ja Kap-maan valloitukseen, ei ollut sukua kirkon jähmettyneelle mystiikalle.

Sen sijaan rikkaat patriisiperheet tarvitsivat muotokuvia: muotokuvia itsestään, vaimoistaan, tyttäristään. Lisäksi tarvittiin kaupunkikuvia ja maisemia, joilla osoitettiin nuoren kauppavaltion kansallistietoisuutta. Syntyi maalaustaiteen kaikkien aikojen intensiivisimpiin kuuluva luomiskausi, ja sellaisissa oloissa myös kaikki tarvittavat lahjakkuudet tulevat löydetyiksi ja käytetyiksi hyväksi. Musiikkilahjakkuuksia ei tarvittu ja ne jäivät myös löytämättä.

Samaan aikaan naapurimaassa Saksassa, jopa vain muutamien kymmenien kilometrien päässä, musiikin harjoituksen osuus nousi, koska poliittinen paine hillitsi kirjallisuutta, ja kuvataide koettiin 30-vuotisen sodan jälkeisen Saksan yhteiskunnassa liian "tämänpuoleiseksi" ja realistiseksi.

Heijastusteoriaan on usein pyritty yhdistämään erilaisia arvostustekijöitä ja näin päädytty esimerkiksi käsitteeseen rappiotaide: käsitykseen ettei rappeutuva taloudellinen ja yhteiskunnallinen järjestys voisi synnyttää muuta kuin rappeutuneita taideteoksia. Kuitenkin taiteen alennustila kapitalistisessa yhteiskunnassa saattaa olla taiteen itsensä kannalta katsoen edistysaskel. Kielteiset saavutukset vaikuttavat toisinaan yhtä merkittävästi maailmankulttuurin kehitykseen kuin myönteisetkin.

Arvostuskysymyksiin liittyy myös näkemys, joka perinteisesti on kytkeytynyt länsimaiseen porvarilliseen yhteiskuntaan ja joka eräin muunnoksin joskus sukeltautuu esiin myös marxilaisen musiikkiteorian piiristä. Arvokkaaksi on koettu nimenomaisesti se musiikki, joka on syntynyt suoranaisesti yläluokan piirissä tai sen toimeksiannosta. Työväen ja kansan kulttuureille ei ole annettu arvoa esteettisiin syihin nojaten — samoin on kaikkia Euroopan ulkopuolisia musiikkikulttuureja pyritty arvioimaan yläluokan musiikin käsittein, jolloin tuloksena luonnollisesti on ollut, että ne ovat jotakin primitiivisempää ja ala-arvoisempaa. Yhteiskunnan historiallisesti varhaisempi vaihe ei kuitenkaan välttämättä heijastu kulttuurissa kehittymättömyytenä tai toiminnallisesti puutteellisina järjestelminä. Luonnosta saattaa löytää rinnakkain ikivanhoja kallioita ja nuorempia kerrostumia, mutta yhdenkään geologin mieleen tuskin tulisi väittää, että myöhemmin syntyneet ovat "arvokkaampia".

Marxilaisesta historiakäsityksestä seuraa suoraan, että keskeistä osaa myös kulttuurikäsityksessä näyttelee suhde traditioon. "Historia ei ole mitään muuta kuin yhtämittainen jakso erillisiä sukupolvia, joista jokainen käyttää hyväkseen edellisten sukupolvien sille jättämiä materiaaleja, pääomia ja tuotantovoimia, joten kukin sukupolvi toisaalta jatkaa perinnäistä toimintaa kerrassaan muuttuneissa olosuhteissa ja toisaalta muuttaa vanhoja olosuhteita kerrassaan muuttuneella toiminnallaan"[1], kirjoittivat Marx ja Engels.

Kulttuurin kehitysprosessi on kuitenkin monimutkainen ja ristiriitainen ja olisi väärin esittää se jatkuvana linjana ilman pysähdyksiä ja taka-askelia. "Historia kulkee tavallisesti polveillen ja marxilaisen tulee kyetä ottamaan huomioon sekavimmatkin ja oikullisimmatkin historian polvekkeet" (Lenin). On otettava huomioon paitsi edeltäneiden aikakausien myönteiset saavutukset, joihin nojautuen maailman kulttuuri on kehittynyt, myös kielteiset yhteydet.

Kulttuuriperinteen roolin arvioiminen on ollut vaikeimmin toteutettavia asioita marxilaisessa teoriassa ja käytännössä. Sekä Neuvostoliiton proletkult-taiteilijat että tällä vuosikymmenellä vaikuttava hollantilainen Konrad Boehmer näyttävät ajatelleen historian päinvastaisena. Leninin mukaan myös kommunistin on osattava haaveilla, ja näin on käsitettävä Majakovskin kuuluisa Levyi marš, Vasen marssi, jossa kehotettiin kulkemaan läpi "murhevuorten" kohti vielä tuntematonta mutta saavutettavissa olevaa "ääretöntä auringon maata". Historian väärinarviointia on sen sijaan, kun Boehmer julistaa: "Sillä miten uusi musiikki kerran tulee soimaan, ei viime kädessä määräydy perinteestä josta se on lähtöisin. Tulevan musiikin hahmo syntyy niistä musiikin hahmoista, joihin se itse tähtää."

Boehmerin ajattelu ei ole kaukana porvarillisesta modernin musiikin käsityksestä, jonka mukaan taide kehittyy suoraviivaisesti yhteiskunnastaan riippumatta, etenee modernista vielä modernimpaan. Todellisuudessa kaiken uuden ei tarvitse olla modernia, mutta toisaalta taide ei myöskään pysähdy paikoilleen, ellei itse yhteiskunta pysähdy paikoilleen, ja silloinkin edistyksellisimmät taiteilijat kulkevat eteenpäin. Autonomiseen suoraviivaiseen ajatteluun oltiin taipuvaisia aina 1960-luvun alkuun saakka, jolloin musiikissa todellakin saatettiin osoittaa noin sadan vuoden mittainen looginen kehityslinja. Yhden kulttuurin mahdollisuudet ovat kuitenkin rajalliset; yhteiskunnallisen murroksen tapahtuessa vanhan kulttuurin tilalle saattaa astua myös joku toinen kulttuuri. Näin on tapahtumassa tämän hetken Euroopassa, jossa luovat lahjakkuudet useimmissa tapauksissa ovat etsiytyneet perinteisen klassisen avantgarden sijasta afroamerikkalaisen musiikkikulttuurin ilmaisumuotoihin. Ilmiö ei ole Toynbeen tai Spenglerin ennustama, vaan tulee johtamaan moniin dialektisiin prosesseihin maailman tulevan musiikkikulttuurin etsiessä muotoaan.

[1] Marx—Engels: Valitut teokset kolmessa osassa, I s. 30—31

On valaisevaa seurata prosessia, joka käytiin lokakuun vallankumousta seuranneina vuosina Neuvostoliiton musiikkielämässä. Tuskin missään maassa koko 20-luvun aikana kokeiltiin niin vilkkaasti ja esitettiin niin paljon uutta musiikkia, myös uusinta kapitalististen maiden musiikkia. Vladimir Deševov sävelsi maailman ensimmäisen 12-säveljärjestelmää noudattaneen oopperan Terästä ja jäätä ja se esitettiin Leningradissa vuonna 1930. Kokeiltiin neljännessävelaskelilla ja rakennettiin maailman ensimmäiset elektronisoittimet. Mossolov jäljitteli Teräsvalimossaan taivuteltavien teräslevyjen avulla tehtaan ääniä. Rauhverger matki Turkestanin ja Siperian välisen rautatielinjan avaukseen säveltämässään teoksessa veturia: tuk, tuk, šip, šip, turk, turk, sib, sib. Kollektiivisesti sävelletyssä Lenin-oratoriossa käytettiin puhekuoroa ja painettiin flyygelin kaikki 88 kosketinta yhdellä kerralla alas. Oratorion kuudennessa osassa, jonka nimenä oli Ensimmäinen neuvostotraktori, matkittiin moottorin ääntä isorummulla ja puhekuoron surisemalla r:llä.

Huipennuksen Proletkultiin kuuluvien taiteilijoiden kokeiluissa muodosti kuuluisa Bakun konsertti marraskuussa 1922. Tapauksesta otetussa valokuvassa näkyy selvästi konsertin kapellimestari, joka istui erään rakennuksen katolla merkkilippuineen. Häntä tottelivat tehtaan sireenit, satamaan ankkuroitu Kaspian meren laivasto, tykistö, vesitasot sekä konekiväärein varustautuneet armeijan yksiköt.

Futuristien kokeilut eivät itse asiassa niinkään olleet seurausta vallankumouksesta. Niiden historialliset juuret johtivat porvarilliseen yhteiskuntaan, joka koko Euroopassa joutui vaikeaan murrokseen ja oli vähällä hävitä. Kokeilut olivat väistämättömän yhteiskunnallisen kehityksen taiteellisia tuloksia ja historiallisesti oikeutettuja. Sosialistista

taidetta niiden varaan ei sen sijaan voitu rakentaa, sen takia että ne julistivat ainoaksi oikeaksi vain keksimänsä uuden.

Äärimmäisten kokeilujen vastapainona esiintyi alusta alkaen myös toinen suuntaus, jota Lenin voimakkaasti tuki. Eräässä Talvipalatsin salissa sotilaspukuiset työmiehet kuuntelivat Mozartin Requiemia. Bolšoi-teatterissa esitettiin neuvostovallan ensimmäisen vuosipäivän konsertissa Beethovenin ja Tšaikovskin sävellyksiä. Proletkultin taiteilijat pitivätkin Bolšoi-teatteria äärimmäisen taantumuksen tyyssijana — mitä se varmasti olikin, sillä useat sittemmin länsimaihin siirtyneet oikeistotaiteilijat esiintyivät vielä tuolloin siellä — ja vaativat oopperaa lakkautettavaksi.

Lunatšarski kertoo muistelmassaan Lenin ja taide, että Lenin puhui Bolšoi-teatterista hyvin hermostuneesti. Oopperaan osoitettuja varoja pienennettiin juuri hänen vaatimuksestaan. Lunatšarskille Lenin sanoi: "Ei ole hyvä pitää yllä suurilla rahoilla tällaista loisteliasta teatteria silloin kun meillä ei ole varaa edes yksinkertaisten koulujen ylläpitoon maaseudulla." Lenin piti Bolšoi-teatteria "kappaleena puhtaasti kartanonomistajakulttuuria, ja tätä vastaan ei kukaan voi väittää". Hänen asenteensa oopperamusiikkiin oli kuitenkin realistisen rahatilanteen sanelema. Periaatteessa Lenin pyrki antamaan työläisille mahdollisimman korkeatasoista klassista kulttuuria, sitä mihin hän itse oli elämänsä mittaan kasvanut. Leninin veli, vuonna 1943 kuollut Dmitri Uljanov on kertonut hänen nuoruutensa musiikkiharrastuksista.[1]

Päinvastoin kuin yleensä luullaan, Lenin oli musikaalinen ja soitti jo 8-vuotiaana lastenkappaleita pianolla. Kymnaasiin mentyään hän kuitenkin jätti soitto-opinnot mutta lauloi kuitenkin sisarensa Olgan kanssa pianon säestyksellä romansseja ja ooppera-aarioita, mm. Valentinin aariaa Gounodin oopperasta Faust ja Dargomyžkia. Lenin piti myös Beethovenista. Maksim Gorki kertoo hänen kerran istuneen Moskovassa eräässä yksityisasunnossa kuuntelemassa Issai Dobrowenin, Bolšoi-teatterin kapellimestarin ja Filharmonian professorin esittämiä Beethovenin sonaatteja. Leninin kommentti oli seuraava: "En tunne mitään parempaa kuin Appassionata, olisin valmis kuuntelemaan sitä vaikka joka päivä. Ihmeellistä, yli-inhimillistä musiikkia. Ajattelen aina ehkä naiivin ylpeänä: millaisia ihmeitä ihmiset saavatkaan

[1] Lenin kirjallisuudesta ja taiteesta

aikaan."[1] Kuitenkin Lenin valitti Gorkille musiikin hermostuttavan häntä, samoin kuin myöhemmin Lunatšarskille, joka koetti houkutella vallankumouksen johtajaa kotiinsa kuuntelemaan Šaljapinin laulua ja Sergei Koussevitzkyn kontrabassovirtuositeettia. Šaljapin esiintyi myös työläisille, ei ooppera-aarioita vaan vallankumouslauluja laulaen. Vallankumouksen toisena vuosipäivänä hän esiintyi 3 000 puna-armeijan sotilaalle ja sai seuraavana vuonna kansantaiteilijan arvonimen.

Myös perinteisen musiikin puolella syntyi merkillisiä uusia konserttimuotoja. Tällainen oli "konserttikokous", jossa vallankumouksellisten puheiden lomassa kuunneltiin parhaiden tsaarinajan muusikkojen johtamia esityksiä Skrjabinin Ekstaasin runoelmasta tai Tšaikovskin kuudennesta sinfoniasta. Eräs silminnäkijä kuvasi vappua vuonna 1920 Petrogradissa seuraavasti:[2]

"Insinööripalatsin yläterassille Kesäpuiston puolelle sotilaskomissariaatti asettaa torvisoittajien fanfaarikuoron. Portaikolla terassin alla esitetään Euripideen Hippolytos. Kesäpuiston puolipyöreään lampeen rakennetulla lautalla esiintyy Arhangelskin kuoro. Joutsenkanavan yllä, Nukkuvan Psyyken aukion läheisyydessä esittää Akateeminen ooppera- ja balettiteatteri Gluckin balettipastoraalin Toukokuun kuningatar. Isossa suklaapaviljongissa Fontankan varrella esiintyy nukketeatteri. Nevalla, Fontankalla, Moikalla ja Joutsenkanavassa laulajien ja kitaransoittajien veneitä..."

Ensimmäisten vallankumouksen jälkeisten vuosien juhlat muistuttivat sekä antiikin että Ranskan vallankumouksen kansanjuhlia. Musiikillisen keskustelun vapaus alkoi kuitenkin menettää kärkeään 1930-luvun alussa yleisön vähitellen saadessa tarpeekseen kokeiluista. Vuoteen 1932 saakka vapaasti keskenään kilpailleet järjestöt koottiin lopulta yhtenäisiksi kirjailija- ja säveltäjäjärjestöiksi, jotka vuonna 1934 omaksuivat itselleen sosialistisen realismin tavoitteet. Kokeilun aika oli ohi.

Kulttuuriperinnön käsitteeseen liittyy tavallaan myös Leninin ajatus kahdesta kulttuurista, jonka hän esitti vuonna 1913 lehtiartikkelissaan Arvostelevia huomautuksia kansallisuuskysymyksestä: "Jokaisessa kansallisessa kulttuurissa on, vaikkapa kehittymättöminäkin, demokraattisen ja sosia-

[1] Lenin kirjallisuudesta ja taiteesta
[2] B. Jarustovski kirjassa Sosialismi ja kulttuuri

listisen kulttuurin aineksia, sillä jokaisessa kansakunnassa on työtätekevien ja sorrettujen joukko, jonka elämänehdot synnyttävät kiertämättömästi demokraattista ja sosialistista ideologiaa. Mutta jokaisessa kansakunnassa on olemassa myös porvarillista kulttuuria — ja sitä paitsi ei ainoastaan 'aineksina' vaan vallitsevan kulttuurin muodossa."

Leninin ajatus, jota Gramsci sittemmin kehitteli ns. hegemonia-teoriana, on itse asiassa löydettävissä jo Marxin Saksalaisesta ideologiasta:

"Hallitsevan luokan ajatukset ovat jokaisena aikakautena hallitsevia ajatuksia, ts. se luokka, joka on yhteiskunnan hallitseva aineellinen voima, on samalla sen hallitseva henkinen voima."[1]

Sosialistinen realismi

Marxilainen musiikkikäsitys poikkeaa porvarillisesta myös siinä, että se sisältää ohjeen. Tämä — niin pelottavalta kuin sana taiteen ohjaus ehkä kuulostaakin — on luonnollinen seuraus itse marxilaisen yhteiskuntateorian käytännöllisestä ja päämäärähakuisesta luonteesta. Yhteiskunnallinen ja taloudellinen demokratia ei historiassa toteudu itsestään, automaattisesti. Jos itse yhteiskunnalliselle kehitykselle asetetaan tiettyjä päämääriä, niin on toki luonnollista asettaa tiettyjä päämääriä myös kulttuurin kehitykselle.

"Olemme kuitenkin kommunisteja", sanoi Lenin Clara Zetkinille.[2] "Meillä ei ole oikeutta istua kädet ristissä ja antaa kaaoksen kehittyä mielivaltaisesti. Meidän on pyrittävä aivan tietoisesti johtamaan tätä prosessia ja muovaamaan sen tuloksia."

Kokonaan toinen asia on, millä keinoin musiikkia pyritään ohjaamaan ja mihin yhteiskunnallisiin välineisiin tämä ohjaus perustuu. Lähtökohtana on käsitys, että yhteiskunnalle ei voi olla yhdentekevää, millaista taidetta se tuottaa. Alkuyhteisössä tätä ongelmaa ei esiintynyt, koska musiikin tuottaja ja kuluttaja olivat yksi ja sama, itse yhteisö. Miten musiikin kehitystä olisi modernissa yhteiskunnassa ohjattava, on kieltämättä ongelma, johon ei ole vielä selvää vastausta.

---

[1] Marx—Engels: Valitut teokset kolmessa osassa, I s. 39

[2] Lenin kirjallisuudesta ja taiteesta

Joka tapauksessa virheellistä ei ole se, että yhteiskunnallinen voima, puolue, puuttuu maansa musiikkielämään. Huomattavasti vaarallisempaa on se välinpitämättömyys, jolla kapitalististen maiden viranomaiset kulttuuriin suhtautuvat. Leninin ja Lunatšarskin lähes perätysten, vuosina 1905 ja 1906 esittämä näkemys kirjallisuuden puoluekantaisuudesta asettuu näin oikeaan valoonsa.

On huomattava, että Lenin otsikoi sittemmin kuuluisaksi tulleen kirjoituksensa sanoin "Puoluejärjestö ja puoluekirjallisuus" ja korosti tarkoittavansa puolueen lehdistön ja julkaisutoiminnan alistamista puolueen valvontaan. Samalla Lenin kuitenkin vertasi porvarillisen kirjailijan, taiteilijan, näyttelijättären vapautta naamioituun riippuvaisuuteen rahasäkistä, lahjuksista ja ylläpidosta ja halusi sosialistien paljastavan "tuon tekopyhyyden". Silloin porvaristoon sidotun kirjallisuuden vastapainoksi voitaisiin asettaa todella vapaa kirjallisuus, joka on avoimesti sidottu proletariaattiin. "Se on oleva vapaata kirjallisuutta, sillä ei oman hyödyn tavoittelu eikä virkaura, vaan sosialismin aate ja myötätunto työtätekeviä kohtaan tulevat värväämään sen riveihin yhä uusia voimia."

Käsite sosialistinen realismi kiteytyi 1930-luvun alussa ja hyväksyttiin 1934 Neuvostoliiton kirjailijoiden kongressissa viralliseksi toimintaohjeeksi. Vuotta myöhemmin Maksim Gorki kuvaili sitä seuraavalla tavalla:

"Sosialistisen realismin suuntana on taistelu vanhan maailman jäänteitä vastaan, sen turmelevaa vaikutusta vastaan tuon vaikutuksen poistamiseksi. Mutta sosialistisen realismin päätehtävä on sosialistisen, vallankumouksellisen maailmankäsityksen, maailmantunteen herättäminen."

Käsitteellä sosialistinen realismi ei itse asiassa ole tieteellistä merkitystä, ja se voidaan tulkita persoonakohtaisen väljästi. Tällä hetkellä sosialistinen realismi on lähinnä nimike, jota käytetään sosialistisen yhteiskunnan esteettisestä ilmaisusta nykyisellä kehitystasolla. Se on taiteellista suoritusta yhteiskunnassa, joka antaa taiteilijalle mahdollisuuden pyrkiä inhimilliseen edistykseen luottamalla yhteiskuntaansa eikä taistelemalla sitä vastaan.

Sosialistisella realismilla ei tarkoiteta tiettyä tyylisuuntaa, vaikka näin on kyllä tehty. Walther Siegmund-Schultze määrittelee sen vuonna 1963 saksalaisessa Musiikki ja yhteiskunta -lehdessä seuraavasti:

"Sosialistinen realismi on sosialistisen taiteilijan luomis-

metodi, sillä on siis edellytyksenään vastaava asenne, vastaava tietoisuus."

Ernst H. Meyer puolestaan korostaa tarkoittavansa sosialistisella realismilla maailmankatsomuksellista perusasennetta, ei tyyliä, ja lisää, että sosialistinen realismi ei ole dogmi — se ei ole jähmettynyt vaan luova prosessi.

Erityisen vaikeaa tutkijain on ollut määritellä sosialistisen realismin käsite musiikissa. Tällöin on tavallisesti esitetty Maksim Gorkin ja Lunatšarskin lähinnä kirjallisuutta ajatellen luomat yleiset periaatteet, joita sitten on pyritty soveltamaan musiikkiin kuvailevalla menetelmällä; on lueteltu ominaisuuksia, joita musiikilla tulisi olla. Menetelmä on jokseenkin epämarxilainen, pikemminkin idealistinen, mutta vaistonvarainen, epätieteellinen hapuilu on silti johtanut moniin oikeaan osuneihin johtopäätöksiin.

Sosialistisen realismin ominaisuuksiksi musiikin kentässä Ernst H. Meyer luettelee seuraavat kymmenen asiaa:

1. Realistinen taide perustuu realiteetteihin. Niitä ovat ennen kaikkea työtätekevää kansaa lähellä olevat realiteetit (taide on koko kansan asia, ei harvojen) ja toisaalta rauhan, rakennustyön, kehityksen realiteetit.
2. Realistisen taiteen on oltava sidottua edistyksellisiin liikkeisiin. Edistys puolestaan merkitsee ihmisen vapautumista yhteiskunnallisista kahleista ja luonnon rajoituksista.
3. Realistisen taiteen on oltava inhimillistä. Ajatteleva, tunteva ihminen on realistisen taiteen pääsankari.
4. Realistisen taiteen on oltava luovan ihmisen ilmausta, sosialismia rakentavien ihmisten ilmausta. Sen on kuvattava tyypillistä[1], elämäniloista — ei epätyypillistä, poissaolevaa, perverssiä, maailmalle vierasta.
5. Realistisen taiteen on autettava löytämään totuus. Se ei saa vajota pessimismiin. Se ei saa millään tavalla vääristää totuutta.
6. Realistisen taiteen on johdettava eteenpäin. Uusi vallankumouksellinen romantiikka Maksim Gorkin hengessä on realismin tavoite. Realismin taide on profeetallista ja taistelevaa.
7. Realistisen taiteen on oltava muodoltaan kansallista.

---

[1] Aristoteleelta peräisin oleva käsite, jota Engels käytti antaessaan kirjeitse kirjailijatar Harknessille neuvoja sosialistisen ajanvieteromaanin kirjoittamiseen.

8. Realistisen taiteen on oltava konkreettista. Sen on omattava konkreettinen mielekkyys taistelussa rauhan ja edistyksen puolesta.
9. Realistisen taiteen on oltava korkeinta mahdollista taiteellista tasoa. Tämä vaatimus korostaa samalla aktiivisen, tietoisen oppimisen tärkeyttä.
10. Realistisen taiteen tulee olla massoille ymmärrettävää. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että taideteoksen kaikki ominaisuudet ja yksityiskohdat ovat välttämättä ensi kuulemalla tajuttavissa, vaan että massat kykenevät ne "työskentelemään" itselleen. Nykytilanteessa on pienempi vaara olla vähän liian yksinkertainen kuin antaa massoille uusia, heille ratkaisemattomia ongelmia. Säveltäjän on ensin laskeuduttava alas sosiaaliseen tyhjiöön rakentamistaan pilvenpiirtäjistä.

Ernst H. Meyerin yli 20 vuoden takaisia teesejä voidaan ja on syytäkin nykyään kritikoida. Voidaan esimerkiksi kysyä, miten musiikki voi auttaa ihmistä löytämään totuuden tai miten musiikkia olisi luotava, jotta se olisi korkeinta mahdollista taiteellista tasoa. Mutta vaikka sanatarkasti otettuna sosialistista realismia musiikissa voisikin Meyerin luettelemilla ehdoilla olla ainoastaan työväen taistelumusiikki, Meyerin näkemykset ovat oikein ymmärrettynä osoittautuneet pääperiaatteissaan oikeaan osuneiksi, ei vähiten kun ajatellaan nykymusiikin kriisiä ja sekä konserttimusiikissa että kaupallisessa viihdeteollisuudessa yleistä elävän funktion puutetta.

Kulttuuri-imperialismi

Vaatimus musiikin kansallisesta luonteesta tajuttiin sosialististen teoreetikkojen keskuudessa jo varhain. Musiikin kansallisten erikoispiirteiden säilyttäminen on kuitenkin ongelmana laajempi kuin kysymys kansanmelodioiden säilyttämisestä tai siirtämisestä kansanmusiikin perinteestä taidemusiikin perinteeseen. Ernst H. Meyer puhui vuonna 1952 maailman jakaantumisesta kahteen leiriin. Imperialistinen leiri tarjoaa kansallisuuden tuhoavaa ylikansallista kosmopoliittisuutta; sosialistinen leiri puolestaan kansallista suojelevaa internationaalisuutta.

Kolmannen maailman niskaan on etenkin 60-luvulta lähtien kaadettu erilaisten tiedotusvälineitten välityksellä kaikenlaista musiikillista kastiketta, joka on suoranaisesti tiedostamista hyljeksivän tajuntateollisuuden tuotetta, totesi Konrad Boehmer Kööpenhaminan musiikkitieteellisessä kongressissa vuonna 1972. Pekka Gronow on puolestaan amerikkalaisessa Ethnomusicology-lehdessä vuonna 1969 osoittanut, että esimerkiksi Malesiassa, Singaporessa, Filippiineillä ja Thaimaassa on eniten myydyistä äänilevyistä 90 % amerikkalaisia tai englantilaisia. Hedelmällisen ja kulttuurin kehitystä rikastuttavan akkulturaation sijaan on kaupallisen teollisuuden vaikutuksesta astumassa yhdenmuotoisuus, joka tukahduttaa kansallisia kulttuureja ja niiden erikoispiirteitä sen sijaan että antaisi niille uutta sisältöä ja elinvoimaa.

Myös etnomusikologin sanavarastosta, toteaa Pekka Gronow[1], ovat puuttuneet sellaiset käsitteet kuin uuskolonialismi, kapitalismi, radio, äänilevy ja kulttuuripolitiikka.

Ikuisuusarvo ja myytti

Marxilainen musiikkikäsitys ei tunne ikuisuusarvoja siinä mielessä kuin porvarillinen musiikkimaailma niistä puhuu. "Velvollisuutemme on puhua tämän hetken ihmisille, ei ihmisille, jotka tulevat elämään lähimpien 100 vuoden sisällä ja joiden mentaliteettia me emme tunne emmekä osaa ennustaa", sanoo Ernst H. Meyer. Hän vetoaa historiaan: "Kun Bach sävelsi hengelliset kantaattinsa, Haydn sinfoniansa tai Mozart divertimentonsa, he eivät ajatelleet luoda ikuisuutta varten. Kuitenkin nämä teokset ovat jääneet henkiin, mutta ei siksi, että säveltäjät olisivat siihen pyrkineet, vaan koska heidän lahjakkuutensa ja tietoisuutensa ratkaistavista yhteiskunnallisista ongelmista antoivat heille kyvyn luoda pitkään eläviä taideteoksia puhuttelemalla oman aikansa ihmisiä."

Meyerin puheenvuoro palautuu suoraan Marxiin, joka Poliittisen taloustieteen kritiikissään esitti ajatuksen, että vaikeus ei ole sen ymmärtämisessä, että Kreikan taide ja eepos ovat sidotut tiettyihin yhteiskunnallisiin kehitysmuotoihinsa.

---

[1] Esitelmä pohjoismaisessa musiikkisosiologisessa kongressissa 1972. Musiikki 1/1973.

Vaikeus on siinä, että tämä taide tarjoaa meille edelleen taiteellista nautintoa ja pätee eräissä suhteissa edelleen normina ja saavuttamattomana esikuvana.[1]

Marxin viittausta antiikin mytologiaan ovat jatkaneet nykypäivän marxilaiset tutkijat puhuessaan myyteistä, jotka avaavat tähän asti tiedostamattoman ulottuvaisuuden tulevaisuuteen. "Eikö lapsen luonteessa elvykin jokaisena aikakautena henkiin sen oma luonne luonnon totuutena?" kysyy Marx. Hän toteaa, että kreikkalaisen taiteen edellytyksenä oli kreikkalainen mytologia, ei esimerkiksi egyptiläinen, ja herättää sitten kysymyksen, olisiko ruutia ja lyijyä käyttävä Akilles mahdollinen. Marxin mielestä ihmiskunnan lapsuuden myyteillä saa ja tulee olla koskaan palaamattomana kehitysvaiheena ajaton viehätysvoima. Hän viittaa myös siihen, että meidän aikakautemme taide voi perustua vain meidän aikakautemme myytteihin.

Myytit kuitenkin häviävät: "Kaikki mytologia voittaa ja hallitsee ja muovaa luonnonvoimia mielikuvituksessa ja mielikuvituksen kautta, ja se siis häviää ihmisen saavutettua todellisen herruuden luonnonvoimista."[2]

Musiikissa myytit on ilmeisesti tulkittava tiettyinä rakenteina — ei vain muotorakenteina — joilla on ulottuvuutta yli aikansa. Myyttejä ovat siten yhtä hyvin Leninin rakastaman Appassionatan valkohehkuiset sävelet kuin Venetsian Markus-kirkon monikuoroinen tilamusiikki. Myyttejä voivat olla niin sonaattimuoto kuin jazzille ominaiset sitaatitkin menneen aikakauden mestareiden parhaista oivalluksista. Sinfonia on musiikin Oidipus-myytti ja Säkkijärven polkka sen Tarzan-myytti.

Italialainen Antonio Gramsci tutki 40 vuotta sitten yli-ihmismyyttiä ja sen kansan keskuudessa nauttimaa suosiota: Monte Criston kreiviä sorretun ja köyhän ihmisen päiväunena henkilöstä, joka ottaa itse oikeuden käsiinsä oikeudettomassa maailmassa.

Marxilaisen musiikintutkimuksen piiriin kuuluvat myös myytteihin ja päiväuniin perustuvat musiikin muodot, iskelmät ja kansanmusiikista kehittyneet massakulttuurin muodot; koko tajuntateollisuus, joka ei suinkaan aina ole roskakoriin heitettävää ala-arvoista kastiketta. Erityisen marxi-

---

[1] Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, s. 31

[2] sama, s. 30

laisen musiikintutkimuksen tehtävänä on selvittää viihteen vaikutus kapitalistisessa yhteiskuntamuodossa ja luoda suuntaviivat sosialistisen yhteiskunnan viihdemuodoille.

Dynaaminen käsitys taiteesta

Tärkeä toteamus on se, että taiteen on johdettava eteenpäin. Marx on määritellyt taiteen työnteoksi, jossa ihminen toteuttaa itseään; sellaiseksi luovaksi toiminnaksi, jonka tuloksena syntyy uutta todellisuutta eli lisiä siihen historialliseen yhteiskunnalliseen todellisuuteen, jonka ihminen jo on luonut. Kuten ihminen jokaisella teollaan ja toiminnallaan muuttaa maailmaa, hän muuttaa sitä myös taiteen avulla.

Että taiteen on johdettava eteenpäin, ei ole ristiriidassa sen vaatimuksen kanssa, että taideteoksen tulee olla ymmärrettävä. Mestariteos voidaan loppujen lopuksi luoda mitä tahansa musiikin aineksia käyttäen, toisaalta musiikki voi menettää elävän tehtävänsä ja aitoutensa yhtä hyvin silloin, kun se käyttää mitä perinteisimpiä aineksia.

Mitä suuremman vapauden suomme aikamme musiikille, sen luomiselle ja levittämiselle, sitä nopeammin sen ainekset uudistuvat. Kaikki keinotekoiset esteet vain siirtävät kriisin puhkeamista tuonnemmaksi. Tämä puolalaisen säveltäjän Witold Lutoslawskin lausuma ajatus on jo koettua totta. On vaikea kuvitella yhteiskuntaa, jonka musiikillinen ilmaisu tapahtuisi vain Karlheinz Stockhausenin ja John Cagen kehittämin keinoin, mutta yhtä vaikea on kuvitella suomalaista yhteiskuntaa, joka "lukisi vain Aleksis Kiveä ja Goetheä, kuuntelisi vain Bachia ja Beethovenia, katselisi vain Antonionia ja Shakespearea, Toulouse-Lautrecia ja Hugo Simbergiä" (Kalevi Haikara).

Rajat tarkoituksenmukaisen ja tarkoituksensa menettäneen välille vetää joka tapauksessa yhteisö itse; kysymys on vain siitä, missä määrin yhteiskunta kykenee kehittämään mekanismeja, jotka ilmaisevat nämä rajat paremmin kuin subjektiivinen kriitikko tai epämääräinen yleinen maku.

Marxilainen musiikkikäsitys ei myöskään tunnusta musiikkia koskevien määritelmien lopullisuutta ja ehdottomuutta. "Dialektinen materialismi pitää kiinni jokaisen tieteellisen määritelmän likimääräisestä, suhteellisesta luonteesta", kirjoitti Lenin. Myös musiikin on alistuttava siihen, mihin aikamme materian tutkimus on Leninin ennustuksen mukaisesti joutunut alistumaan: ilmiöiden luonnetta ja käyttäytymistapaa kyetään kuvaamaan vain likimääräisesti ja usein vertauksenomaisesti. Marxilaisen käsityksen musiikin tutkimuksesta ilmaisi osuvasti Hanns Eisler eräässä keskustelussa muutamaa kuukautta ennen kuolemaansa:[1]

"Myös viimeisten 40—50 vuoden luokkatietoisuuden välttämättömiksi tekemät asenteemme ja asemamme (mikäli niin haluatte, myös sosialistinen realismi) tulevat kokemaan korjauksia; ei teoreettisten keskustelujen kautta vaan reaalisten tosiasioiden takia."

Karl Marx oli historian ensimmäinen ajattelija, joka oivalsi että yhteiskuntatieteiden tulee perustua käytännön tutkimustyöhön. Ei liene liioiteltua vaatia, että hänen nimeään kantavan musiikkikäsityksen tulisi myyttien ja dogmien sijalle tuoda tieteellinen tieto myös kulttuurin kehityksestä ja toiminnasta kaikilla tasoilla.

KIRJALLISUUTTA

Marja-Leena Mikkola: Suurten vallankumouksellisten suhteesta kirjallisuuteen ja taiteeseen. Marx ja Engels. Kulttuurivihkot 1/1974. *Vladimir Iljitš Lenin.* Kulttuurivihkot 2/1974. *Otto Wille Kuusinen.* Kulttuurivihkot 3/1974.

Karl Marx — Friedrich Engels: Über Kunst und Litteratur. Berlin 1967.

Lenin kirjallisuudesta ja taiteesta. Kustannusliike Edistys, Moskova 1973.

Anatoli Lunatšarski: Kirjallisuudesta ja taiteesta. Kustannusliike Edistys, Moskova 1974.

Anatoli Lunatšarski: Musiikki ja vallankumous. Suom. Oiva Björkbacka. Rondo 4/1969.

Maynard Solomon: Marxism and art. Alfred A. Knopf, New York 1973. Laaja kokoelma marxilaisten esteetikkojen kirjoituksia.

Sosialismi ja kulttuuri. Kustannusliike Edistys, Moskova 1973.

Eleazar Baller: Sosialismi ja kulttuuriperintö. APN:n kirjasarja 10. Helsinki 1969.

[1] Hans Bunge: Fragen sie mehr über Brecht, Hamburg 1971

Sosialistinen kulttuuripolitiikka. Toveri Kurt Hagerin alustus Saksan sosialistisen yhtenäisyyspuolueen keskuskomitean 6. istunnossa. Verlag Zeit im Bild, Dresden, 1972.

Margaretha Romberg: Marxilaisia esteetikkoja I–VIII: Karl Marx taiteen funktiosta, Marxista heijastusteoriaan, Georg Lukács, Antonio Gramsci, tienraivaaja, Ernst Fischer ja vuosi 1959, Roger Garaudy ja paluu Marxiin, Pluralismin aikaa: Lucien Goldmann, Suhde eksistentialismiin. Kirjoitussarja Kansan Uutisissa vuosina 1965–66.

Hanns Eisler: Reden und Aufsätze. Verlag Philipp Reclam, Leipzig 1961.

Hanns Eisler: Musik und Politik. Schriften I 1924–1948. Rogner und Bernhard Verlag, München 1973.

Hanns Eisler – Theodor Adorno: Composing for the films. New York 1947.

Hans Bunge: Fragen sie mehr über Brecht. Verlag Rogner und Bernhard, Hamburg 1971. Keskusteluja Eislerin kanssa.

Zofia Lissa: Ästhetik der Filmmusik. Henschel Verlag, Berlin 1965.

Ernst Hermann Meyer: Musik im Zeitgeschehen. Berlin 1952.

Sidney Finkelstein: Art and Society. New York 1947.

Sidney Finkelstein: Composer and Nation. New York 1960.

Sidney Finkelstein: How music expresses ideas. New York 1952/1970.

Sidney Finkelstein: Jazz: a people's music. New York 1948.

Mozhnyagun, S. (toim.): Problems of modern aesthetics. Moskova 1969.

Konrad Boehmer: Zwischen Reihe und Pop. Jugend und Volk, Wien–München 1970. Moderni marxilainen musiikin tulkintayritys.

Kuhnke – Lück – Miller – Schroeder – Schulze: Roll over Beethoven. Zur Geschichte der populären Musik. Eres, Bremen 1973. 1800–1900-lukujen musiikinhistoria marxilaisesti käsiteltynä; alunperin radio-ohjelmasarja.

Verwaltete Musik. Analyse und Kritik eines Zustandes. Herausgegeben von Ulrich Dibelius. Carl Hanser Verlag, München 1971. Osaksi marxilaisten tutkijoiden artikkeleita musiikkisosiologiasta.

Chiang Ching: On the revolution of Peking Opera. Foreign Languages Press, Peking 1968. Kiinalaisen vallankumousoopperan ideologiaa.

Aarne Kinnunen (toim.): Taide kovassa maailmassa. WSOY 1974. Sisältää mm. Markku Envall: Musiikin merkityksestä (marxilaisuuden kritiikkiä) ja Eero Tarasti: Musiikkitiede ja strukturalismi.

Strukturalismia, semiotiikkaa, poetiikkaa. Gaudeamus, Helsinki 1974. Sisältää mm. Eero Tarasti: Struktuuri, myytti ja musiikki sekä Pertti Karkama: Marxilaisen ja strukturalistisen kirjallisuudentutkimuksen kosketuskohtia.

SISÄLTÖ

JOHDANTO 5

TYÖVÄENLAULUN ALKUJUURET

Kun Aatami kynti ja Eeva väänsi värttinää 9
Vihreiden metsien miehistä pasifisteihin 12

PORVARISKUMOUKSISTA KOMMUUNIIN

Ah! Ça ira 20
Kankurit kapinassa 25
Aave kummittelee Euroopassa 31
Alas lyökää koko vanha maailma 34
Maa jonka saksit varastivat 37
Roll Jordan Roll 40

TYÖVÄENLIIKKEEN LAULUPERINTEEN SYNTY

Ken maasta hyisen hallan 50
Sait kärsiä puolesta aatteen 57
Kaivostyöläisten lauluista radanrakentajiin 65
Joe Hill ei kuole milloinkaan 72
Uralilla kulkee Tšapajevin tie 79

FASISMIA VASTAAN

Spartakus 1919 86
Punainen ryminä — teatteri proletarisoituu 95
Suuret nimet Brecht — Eisler — Busch 104
Elävä sanomalehti 119
Verellä kirjoitettu laulu 137

HIROŠIMAN SUKUPOLVI

Täti Molly ja hänen perillisensä 158
Marxin ja coca colan lapset 169
Uuden kansanlaulun liike 182
Reinin vesi on likaista 196
Vapautusliikkeiden lippujen alla 213

TYÖVÄENLAULU SUOMESSA

Käy eespäin väki voimakas 235
Mainarit haalilla 256
Viisikulma punatähti 268
Kisällilaulun aikakausi 275
Laulu kahdestakymmenestä perheestä 298

MARXILAINEN MUSIIKKIKÄSITYS

Musiikki käyttäytymisjärjestelmänä 311
Vallankumous on sinfonia 315
Musiikinhistorian luokkaluonne 317
Heijastusteoria 325
Kulttuuriperintö 328
Sosialistinen realismi 332
Kulttuuri-imperialismi 335
Ikuisuusarvo ja myytti 336
Dynaaminen käsitys taiteesta 338